فى المسرح المصرى
تجريب وتخريب

فـاروق عبـد القـادر





فى المســرح المصــرى

تجريب وتـخريب

العروبة للدراسات والأبحاث 
(تحت التأسيس)
ت / ٠١٠١٥٠١١٤٥

الكتـــاب : فى المسرح المصرى.. تجريب وتخريب
الكـاتـب : فاروق عبد القادر
رقم الإيداع : ٢٠٠٤/٢١٤٧
التنفيـذ : شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

الطبعة الأولى : ٢٠٠٤

قبل أن تقرأ

قد لا يحتمل هذا الكتاب الصغير الاثقال بتفاصيل علاقتى بفن المسرح على وجه العموم، وبالمسرح المصرى على وجه الخصوص، والتى بدأت منذ النصف الثانى من خمسينيات القرن الماضى. كنا جماعة قارئة متطلعة ندرس الآداب فى الجامعة ونتابع – قدر الجهد والامكانات المتاحة – تحولات الواقع السياسى والثقافى . عَرَفت أقدامنا الطريق إلى المسرح، ثم اعتادت التردد على مسرح «الأزبكية» حيث لعب «المسرح القومى» أهم الأدوار فى تغذية الاهتمام بالمسرح الجاد وتقديم أعماله المؤلفة والمترجمة، ودار الأوبرا القديمة (احترقت على نحو ما يزال غامضا حتى اليوم !) التى كانت تنتقل إليها بعض العروض المصرية، إلى جانب استضافتها للفرق الزائرة. وسرعان ما أصبح المسرح المصرى موضوع اهتمام الصحافة الجادة، وتدافع نحو ساحته كتاب ونقاد ومترجمون وأكاديميون

وصحفيون. (حين رجعت فى ١٩٨٩ أراجع مسألة مسرحية «سقوط فرعون» - لألفريد فرج وحمدى غيث - التى عرضت - للمرة الأولى والأخيرة - فى نوفمبر ١٩٥٧، فأثارت لغطا وصخبا غير مسبوقين، وأوقف العرض بعد بضع عشرة ليلة - عُرض مساء ١١/٤، وأوقف يوم ١١/١٥ - أدهشنى ما وجدت: أكثر من أربعين مقالة عن المسرحية فى كل الصحف والمجلات، لم يبق صاحب قلم لم يبادر بابداء الرأى، كان بين من كتبوا: محمد مندور، على الراعى، لويس عوض ، عبد القادر القط، عبد الرحمن الخميسى، عبد الرحمن الشرقاوى، يوسف ادريس، صلاح عبد الصبور، فتحى غانم، ادوار الخراط، محمود السعدنى، وسواهم. وارتفعت حدة الدفاع والهجوم، ثم الخروج عن العمل موضوع الجدل إلى أشخاص أصحابه أو المخالفين فى الرأى، والتعرض لقضايا أخرى يطرحها الواقع أو يفتعلها المتحاورون. يكفى القول إن مدى الخلاف تراوح ما بين مطالب بمنح المؤلف جائزة نوبل ومطالب بمحاكمة المسؤولين فى المسرح القومى لإهدارهم المال العام!)، وكنت واحداً من هؤلاء الذين اجتذبتهم «أضواء المسرح» حين بدأت الترجمة والكتابة حول منتصف الستينيات.

لم أدرس المسرح فى الجامعة، لكننى أعددت لنفسى منهجاً أعتقد أنه ناسبنى تماما: اعتمدت على مرجع رئيس هو «أساتذة الدراما Masters of the Drama» من تأليف جون جاسنر، وجعلته

دليلى إلى معرفة الكتاب الذين لم أكن أعرفهم، كنت أقرأ عن هذا الكاتب أو ذاك، ثم أسعى لقراءة أهم نصوصه، وإن استوقفنى سعيت لقراءة أكبر قدر منها، وهكذا توفرت لى معرفة أظنها متكاملة بتاريخ هذا الفن العريق فى الحضارة الغربية، إلى جانب دراسة أشكاله القديمة عند الفراعنة وفى الشرق.. الخ. وكانت مصادر الثقافة المسرحية الجادة متاحة آنذاك فى سلاسل وأعمال تصدر عن «الهيئة العامة للتأليف والنشر» وغيرها، بقروش قليلة.

وقادنى اهتمامى بالمقولات الفرويدية وتجسيدها على المسرح إلى تنيسى وليامز فترجمتُ له مسرحيتين، واستهوانى المسرح الحديث فاخترت نصاً للكاتب المسرحى روسى الأصل، فرنسى الاقامة واللغة أرتور أداموف يُجسد تحوله عن رؤيته العبثية للعالم نحو رؤية أكثر إنسانية وواقعية هو «لعبة البنج.. بونج» فترجمته كذلك، وحول نهاية الستينيات كانت حرب ڤيتنام عبئا على ضمير العالم كله، وكان المسرحى الانجليزى بيتر بروك (الذى بدا لى أهم فنانى المسرح المعاصر فى الغرب، ومن ثم فقدعكفت على ترجمة أعماله: «المساحة الفارغة» فى ١٩٨٠، و«النقطة المتحولة» فى ١٩٩١، حتى آخرها – الذى صدرت طبعته الانجليزية فى ١٩٩٥ – «الباب المفتوح» الذى صدرت ترجمته العام الماضى) يقدم مع فرقة «الرويال شكسبير» مسرحيته ذائعة الصيت «يو. اس» فيثور حولها الجدل، لا من

حيث مضمونها المعادى لتلك الحرب العدوانية القذرة فقط، ولكن من حيث فنيتها أيضا، فقد كانت تأليفاً جماعيا شارك فيه كل أعضاء الفريق، ومن ثم سعيتُ إلى الحصول على نصها، وترجمته، ونشرته «روايات الهلال» فى ١٩٧١.

وفى صباح قائظ من أغسطس فى العام القائظ: ١٩٦٧ التقيت بصلاح عبد الصبور فى مشرب للقهوة وسط المدينة. سألنى: هل تتعاون مع الدكتور عبد القادر القط فى مجلة «المسرح»؟. كان عبد القادر حاتم قد سقط مع ما سقط فى يونيو، وسقط معه رجاله وعلى رأسهم رشاد رشدى، وأنشئت – فى وزارة ثروت عكاشة الثانية – إدارة «المجلات الثقافية» كى تتولى شؤون تلك المجلات التى تصدر عن «هيئة التأليف والنشر» وسواها، وكانت «المجلة» و«الفكر المعاصر» و«المسرح» و«الكاتب» وكلها شهرية ، ثم «الفنون الشعبية» و«تراث الإنسانية» و«عالم الكتاب» وهى فصلية. وبدأت عملى – من اليوم التالى – سكرتيراً لتحرير مجلة «المسرح»، مع عبد القادر القط، ولفترة قصيرة جداً مع سعد الدين وهبة، ثم مع صلاح نفسه رئيسا للتحرير. دامت هذه الفترة حتى نهاية ١٩٧٠، حين أوقفت الدكتورة سهير القلماوى – رئيسة الهيئة – هذه المجلات كلها بجرة قلم واحدة، وأصدرت بدلها مجلة أسمتها «الفنون» (كانت تسعى لأن تكون شبيهة المجلة الأمريكية Seven Arts) أصدرت ثلاثة أعداد ثم توقفت حين أحيلت الدكتورة المذكورة

إلى التقاعد !.

والمهم هنا أننى أعتقد أننا استطعنا - صلاح وأنا - إصدار مجلة ثقافية مسرحية على مستوى رفيع، وكان صلاح - بتحضره وسماحته واتساع أفقه - قادرا على الانفتاح على كل الاتجاهات، واستطعنا أن نجمع حول المجلة أهم الأسماء التى كانت تنشغل بالمسرح آنذاك، من أجيال متعددة واتجاهات شتى. ولا شك فى أن هذا العمل قد أفادنى فائدة كبرى: كانت المجلة تهتم اهتماما خاصا بالمتابعة النقدية لعروض المسرح تحت عنوان «المسرح المصرى فى شهر» الذى يسهم فى كتابته نقاد المسرح من أجيال مختلفة واهتمامات متباينة، ويتناول العروض التى تقدم داخل القاهرة وخارجها، بالإضافة لرسائل تأتيها من عواصم مختلفة، فى تلك الفترة - وبعدها، وحتى النصف الثانى من السبعينيات على وجه التقريب - استطعت أن أتابع - بشكل خاص - المسرح خارج القاهرة ، وأن أتعرف على همومه، وأهم فنانيه (فى كتابى «مساحة للضوء، مساحات للظلال - أعمال فى النقد المسرحى: ١٩٦٧ - ١٩٧٧»، الصادر فى ١٩٨٦، وما أعتبره لونا من «الجرد الفنى» لذلك العقد، تجد عنوان «أضواء المسرح خارج العاصمة» ثلاث مرات: الأولى فى ١٩٦٨، والثانية فى ١٩٧٠، ثم الثالثة فى ١٩٧١. فى هذه الأخيرة : «قدمت «الثقافة الجماهيرية» أكثر من ثلاثين عرضاً مسرحياً .. على خمس مراحل: فى الزقازيق (٨ عروض)

ودمنهور (٧ عروض) وبنها (٥ عروض) وأسيوط (٧ عروض) والقاهرة (٥ عروض) ليبلغ المجموع اثنين وثلاثين عرضا قدمتها فرق مسرحية فى القرى والمدن وعواصم المحافظات... الخ»). هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فان حرص مجلة «المسرح» على أن تنشر نصاً جديداً – مترجماً أو مؤلفاً – فى كل عدد من أعدادها، جعلها على اتصال – قدر ما تسمح الامكانات – بنبض المسرح فى الغرب وفى العالم العربى. الفائدة الأخيرة – وهى ليست أقلها قدراً – هى تلك العلاقات الإنسانية التى قامت بينى وبين «أهل المسرح » فى بلادى، ومازلت أحتفظ لبعضهم – من لقى نحبه منهم ومن ينتظر، ورغم تباعد الدوائر ومن ثم ندرة التلاقى – بأصفى المشاعر.

غير أن هذا المسرح «الجاد» لم يعمر طويلا، هما عقدان على وجه التقريب، من منتصف خمسينيات القرن العشرين لمنتصف سبعينياته، وسرعان ما سقط تحت ضغوط عوامل متعددة : هزيمة ١٩٦٧ وتحولات الواقع وتربص الرقابة وخيانة المسرحيين، وسرعان ما رجحت كفة المسرح التجارى من ناحية، والمسرح الذى يمالئ السلطات القائمة من الناحية الأخرى، وفقد المسرح قدرته على نقد الواقع وتطلعه نحو المستقبل واهتمامه بجماهير الناس، والعمل على رفع قضاياهم إلى خشبته، وأصبح نشاطه خاضعاً لقاعدتين: فى المسرح التجارى: شباك التذاكر لا يخطئ، وفى الآخر، مسرح الدولة : ضرب ما بقى من

الجدية باسم الجدية. ووجدت خطاى تتباعد عن المسرح قدر تباعده عن تلك القضايا الجادة التى جذبتنا نحوه فى أول الشباب.

واليوم، حين يدعونى بعض أصدقائى المسرحيين إلى عرض من العروض، لا أطالب سوى بضمان واحد، أقول لهم : إن لى حقا «تاريخياً» فى المتعة والفكر، تاريخى لأنه مكتسب منذ أحاط المتفرجون بمكان «الأوركسترا» فى أثينا القديمة، يحملون سلال طعامهم وشرابهم، ويتعلمون شيئا جديداً يقوله لهم «هؤلاء الذين يعرفون كل شىء» عن آلهتهم أو مجتمعهم أو أنفسهم. إننى متنازل عن هذا الحق، إذن، مقابل ضمان واحد: أن أخرج من قاعة العرض كما دخلته، وألا أخرج منها كارها الدنيا والدين.

صدقنى لو قلت لك : إن قلة قليلة هى التى تستطيع تقديم هذا الضمان!.

* * *

بقيت كلمات قليلة قبل أن أخلى بينك وبين هذه المقالات: لقد تابعت عروض «مهرجان المسرح التجريبى» منذ بدأ دورته الأولى فى ١٩٨٨ حتى السادسة فى ١٩٩٤، ونشرتُ بعض تلك المتابعات وبقى بعضها الآخر، وأننى أجمعها، هنا، حسب ترتيبها الزمنى، لعلك تلاحظ من تتابعها كيف تزايدت مساحات الظل وتقلصت مساحات النور، ولعلك تجد لى عذراً فى التوقف عن تلك المتابعة غير المجدية.

وخلال هذا العام الأخير قُدمت أعمال ثلاثة (اثنان منها على خشبة المسرح القومى ذاته)، أغرتنى نفسى، وهى دائما أمارة بالسوء - حسب النص - بمشاهدتها، خاصة وقد أحاطها صخب دعائى هائل. حتى قال القائلون بأن المسرح المصرى قد بعث من جديد. فهل كان الأمر، حقا، كذلك ؟

المقال الأخير يضيف بعض العناصر إلى صورة المسرح فى الستينيات والسبعينيات، رأيت أنها تكمل هذه الصورة، على نحو من الانحاء.

* * *

فى النهاية ، أجد ضروريا أن أتوجه بالشكر للصديقين الأستاذين رضا الطويل، وكمال رمزى، فلولا دفعهما ما وجدت الحماسة الكافية لجمع هذه المقالات.

فاروق عبد القادر

ديسمبر ٢٠٠٣

(١)
مشاهد مسرحية فى ليل القاهرة

لا أنوى أن أحدثكم عن مظاهر الفوضى والاضطراب وسوء التخطيط والتنظيم التى سادت «مهرجان المسرح التجريبى» : عن الوفود التى تصل متأخرة عن موعد العرض فلا يسمح لها بالدخول، عن المسرحيين المسارعين إلى المسرح المحدد فى أوراقهم ليجدوه خاويا، فينطلقون - لاهثين - نحو مسرح آخر ليجدوا العرض قد بدأ (ذلك أن العروض تقدم فى أماكن متباعدة : من الهرم إلى القلعة الى وسط المدينة إلى أحيائها القديمة). عن سيارة سفير الدولة الكبرى وهى تائهة - ترفع العلم - فى حوارى «الباطنية» بحثا عن مكان للانتظار، ولا عن السفير الآخر الذى كاد أن ينضغط بين المتدافعين للدخول حتى تنبه لوجوده واحد من أهل المكان ..

ولن أحدثكم عن افتقاد المهرجان لمفهوم واضح لمعنى «التجريب» يتم على أساسه إختيار العروض، وقد جاء فى الكتالوج الوحيد للمهرجان إن إدارته «لم تشأ أن تتوقف عند تعريف محدد للتجريب .. لهذا قد تركت للدول المشاركة أن تختار هى ما ترى أنه تجريبى وطليعى ..»، وهكذا رأينا عروضا لا يأتيها التجريب من أى مكان، إنها ليست «تقليدية» فقط، لكن بعضها تعليمى كذلك ..

ولن أحدثكم عن هزال المطبوعات وفقر الندوات وقلة عدد المشاركين فيها (أرغم المشرف على إحدى هذه الندوات على إرجائها، وكانت مع الوفد الفلسطينى، حين وجد بالقاعة أربعة أشخاص فقط!)، من الذى يغامر بالذهاب إلى «ميناهاوس» ليقول كلمتين أو يسمع كلمتين، مالم يكن من «المتربحين» من تلك المشاركة، المقيمين فى الفندق المستلقى تحت أقدام الهرم ؟

لا أنوى أن أحدثكم عن هذا كله، لكننى أصحبكم إلى بعض العروض المتميزة التى قدر لى أن أشاهدها (تذكر أوراق المهرجان أن مجموع العروض ١١٦ عرضا، حتى لو افترضنا نصف هذا الرقم فقط، فلن يستطيع المشاهد فى الليالى الثمانى للمهرجان أن يرى سوى عدد يتراوح بين ١٠ إلى ١٥ عرضا)، ولعل هذه المشاهد أن تكون أبرز ما جاءنا فى هذا المهرجان،

الذى يشبه دكانا من تلك الدكاكين التى كانت تضع على لافتاتها، ألف صنف وصنف !

*** مشهد فلسطينى : النورس والمرفأ**

جواد الأسدى وممثلوه الخمسة استطاعوا أن يقدموا لنا الهم الفلسطينى الموجع بشاعرية وعذوبة : هى فرقة مسرحية تحتفل بعيد ميلادها الرابع والعشرين (إنطلاق الكفاح المسلح)، وتهدى بطلتها قناعا لنورس. ابنها الذى يحيا داخل الأرض المحتلة، فتهديه بدورها إلى كنعان الذى ترى فيه ابنها وكل فتيان الانتفاضة فى الداخل، ولأنهم فلسطينيون، فهم فى طريق أو على طريق أو باحثون عن طريق، منذ خرج واحدهم من بلده «وقد انكسر قلب أمه» «وهو مسافر أبدا، عابر أبدا، تعرفهم الموانى والمطارات والمحطات، ويترصدهم المخبرون ورجال الأجهزة، و«من يد العدو طعنة، ومن يد القريب طعنتان». بين الواقع الفلسطينى الحاد والحلم بالاجتياز يمضى عرض «رقصة العلم»: هم فى المطار وليسوا فيه، وهم يلعبون المسافرين ويلعبون رجال الأجهزة، بل يلعب أحدهم أدوار الطغاة وجنرالات العالم الثالث، يحملون أدوات وملابس مكتوب عليها تلك الكلمة السحرية التى تعنى الهوية الضائعة، «جواز السفر»، والجوازات

تختلط فى الماء فتتداخل الحروف وتتبدل الأسماء، ويبقى الفلسطينى مرصودا، وطائر النورس تحاصره الشباك حتى يسقط، لكنه - مثل العنقاء - ينبت له ريش جديد، ويحلق، رافضا المساومة والمهادنة.

فى عرض جواد الأسدى انسجام رائع بين الصياغة الشعرية والكلمات، والإطار التشكيلى برسومه وأضوائه، والموسيقى المصاحبة، ثم الإحكام فى الأداء، والطواعية المدهشة لجسد لاعب النورس، وقدرته على التعبير بحركة الجسد وحده عن قدر العناء الذى يتعين على الفلسطينى أن يحتمله حتى يستطيع الخلاص من كل ما يثنى ويعوق ويحبط ويجذب نحو الأرض، ويبقى محلقا وهو يعى أن الشباك تترصده من جديد.

*** مشهد فرنسى : أدب وتاريخ**

قدم الفرنسيون عرضين بينهما أكثر من شبه : كل منهما يعتمد على أداء ممثل واحد ويستند إلى شىء من التاريخ أو الأدب.

* مدام جيلوتين تحكى لنا بعض أحداث الثورة الفرنسية إبان تلك الفترة العاصفة من ١٧٨٩ إلى ١٧٩٤، هى زوجة الطبيب چوزيف جيلوتين، الذى انتخب عضوًا فى الجمعية

الوطنية فى أولى سنوات الثورة، فاقترح على الفور استخدام تلك الآلة الرهيبة التى حملت اسمه لتنفيذ أحكام الإعدام، وقدم لاقتراحه بسببين : الأول ألا تبقى عقوبة الإعدام بقطع الرأس قاصرة على النبلاء وحدهم، والثانى سرعة الإنجاز وتخفيف آلام المحكوم عليه، وتمت الموافقة على اقتراحه، وبدأ استخدامها فى ١٧٩٢.

وفى فترة الإرهاب الأول، يوليو - ديسمبر ١٧٩٣، أصبحت الجيلوتين هى الآلة المقدسة، وقد نصبت فى ميدان كبير فى قلب باريس، وراح عدد المساقين إليها يتزايد يوما بعد يوم، وعرفت أقدام زعماء الثورة وقادتها الطريق نحوها : سيق دانتون وديمولان وأتباعهما إلى نفس الطريق الذى سيق اليه هيبير ورفاقه، وبعد ثلاثة أشهر فقط ألقى القبض على روبسبير ثم سيق نحوها لتسقط رأسه بين الرؤوس.

مدام جيلوتين توقد شموعها بنفسها، وتؤدى أعمالها المنزلية المعتادة، وتحكى لنا، ومن حولها نماذج مصغرة لتلك الآلة التى أدخلت اسم زوجها التاريخ !

* وعن رواية دستويفسكى القصيرة «فى قبوى، ١٨٦٤» تم اعداد مونودراما فى أربعة مشاهد يؤديها الممثل موريس دينارنو، والرواية من قسمين : فى الأول - وهو الذى اقتصر

عليـه الإعـداد – يقـدم البطل نفـسـه : أنا رجل مـريض ... أنا انسـان خـبيث .. لست أملك شيئا مما يجذب أو يفتن .. كـان مـوظفـا ثم تقـاعـد حين ورث عن أحـد أقـربائه مـبلغـا من المال، يعيش فى عزلة كاملة شبه مطلقة، ويحس أنه مـصـاب بمرض يتمثل فى فرط الإدراك وحدة الوعى، فهو يسرف فى تأمل ذاته وتحليل مـشـاعـره، ولعجـزه عن العمل فهو يعـادى من يعـملون، ويشبه نفسه بالفأر الذى ينسحب دائما لجحره كى يحتمى به، ويرى أن الإنسـان يصطدم دائمـا بالمستـحيل، أو بمـا يسـمـيـه «جـدارا مـن حـجـر» هذا الجـدار هـو قـوانين العلـم التى تحكم العالم. أما القسم الثانى فيسترجع فيه البطل بعض الأحداث التى حـدثت مع بعض زمـلائه فـى الوظيـفـة، ليلة أصـر على اصطحابهم إلى سـهرة تجرع فيـها مرارة المهانات التى كان يسعى اليها ويستمتع بها.

فى القبو أشياء قليلة : مقعد ومشجب وحقيبة سفر وكلب هادئ، يتحرك الممثل بينها، ومن مشهد لآخر تتغير تلك الأدوات، وتتغير مصـادر الضـوء. بطل من أبطال دستويفسكى خرج من طى الصفحات ساعة على خشبة المسرح .

*** مشهد إنجليزى : وتعطلت لغة الكلام**

على مسرح قصر الغورى، فى قلب القاهرة القديمة، تدافع رهيب لجمهور أغلبه من طلبة أقسام اللغة الانجليزية فى الجامعات، جاءوا ليشهدوا عرض المسرحية الانجليزية. خاب سعى هؤلاء، فالممثلان اللذان وقفا على المسرح حوالى الساعة، وسط ديكور لا يتجاوز مكتبا صغيرا ومقعدين، لم ينطقا بكلمة انجليزية واحدة !

الحقيقة أنهما نطقا كثيرا، لكنها لغة خاصة : تمتمة وهمهمة حينا، وصراخا بملء الحبال الصوتية حينا آخر، هى مجرد أصوات ومقاطع، تؤدى معناها لا من حيث هى رموز لدلالات ومعان، لكنها تنقل الإنطباع من حيث طريقة التلفظ ذاتها : درجة الصوت وحجمه وتتابع المقاطع، ثم الإتساق مع لمعة العين وتعبير الوجه وإشارة اليد (ربما الأصبع الواحدة) وايماءة الجسد.

الرجلان (چوناثان ستون ولارس بير سوتر) يمثلان لقاء قمة بين ريجان وجورباتشوف (قدم العرض فى لندن فى مايو من العام الماضى): كل منهما حذر متوجس، مرتاب متربص، لا يتقدم نحو الآخر خطوة إلا بحساب دقيق، وهو يعى أنه مراقب بدقة من قبل هذا الآخر، وإن استجابة هذا الآخر مرهونة بفعله

هو، ويقوم بين الرجلين خيط دقيق غير مرئى، يشد أحدهما إلى الثانى، حتى يلتحما فى «وحدة أداء» واحدة، إذا نشز أحدهما إنهار البناء كله. هذا الانضباط الرائع والانتقال السلس بين الجهاز العصبى وأدوات التعبير عبر قنوات نظيفة ميسرة، أمر لا يأتى عفوا، إنه ثمرة العشق من جانب، والتدريب الطويل المرهق من الجانب الآخر.

ربما لا أبالغ لو قلت إنهما قدما – بهذه اللغة غير المفهومة – تفاهما رائعا ومتعة خالصة.

*** مشهد روسى : لا تجديد ولا تجريب**

قدم الإتحاد السوفيتى عرضين : «الجندى شفيك» مسرحية تقليدية تدور أحداثها فى مدينة براغ قبل نشوب الحرب العالمية الأولى مباشرة عقب إغتيال ولى عهد الإمبراطورية النمساوية، حين امتلأت سجون براغ بالمشتبه فيهم، وانتشر المخبرون فى المقاهى والحانات يترصدون الناس، وهى تتابع هذا الجندى البسيط الواثق من نفسه ومما يفعل، حتى يطلق سراحه أخيرا، لكنه لا يذهب بعيدا، فالحرب العالمية تنتظر كى يشارك فى خوضها.

العرض الثانى «جوردان الأبله» : كتب موليير مسرحية جديدة عن بطل «البورجوازى النبيل»، وتوزعت الأدوار على الممثلين، ومن جديد يظهر لنا البورجوازى فى تعامله مع معلمى الموسيقى والرقص والشيش والفلسفة. يستغله ويبتزه ماركيز مفلس، ويقع فى هوى ماركيزة مشابهة، وتتعقد الأمور بين كل زوجين اثنين : بين جوردان وامرأته، وابنته وحبيبها، الخادمة والخادم.

وكالمألوف فى مثل هذا اللون من المسرحيات : تنكشف الحقائق وتأتى النهاية السعيدة للجميع.

كانت اللغة عقبة فى العرضين، وحين عرض الأول على المسرح العائم المستلقى على نيل الجيزة لم يفهم أحد شيئا، فالحادثة غريبة، موغلة فى تاريخ لا يعرف الجمهور تفاصيله، والعمل كله يعتمد على الحوار، وحرفية الإخراج والأداء عادية تماما، فاستغلق على الجميع، عدا قلة قليلة تعرف الروسية. الثانى كان أفضل : قرئ ملخص للعمل بالعربية قبل عرضه، وجاءت الفة قسم من الجمهور بمسرحية موليير الشهيرة معينا على الفهم.

وتبقى المسرحيتان - كما رأيت - بعيدتين كل البعد عن أية شبهة تجديد أو تجريب !

*** ومشاهد أخرى**

* من تونس : منذ تدخل من باب وكالة الغورى، انت مدعو لتشهد المعركة الدائرة بين الزوجين عبد الجليل وعائشة، ستشهدها واقفا، متحركا وراء حركة الزوجين، صاعدا معهما، هابطا وراءهما، المعركة تبدأ - مثل المعارك الزوجية - حول أمر ما، لكنها سرعان ما تتصاعد وتتسع دوامتها لتشمل الصراع على مستوى العالم كله، وغلبة قيم المال والتملك على أية قيم سواها، وتدس الزوجة السم لزوجها، ثم تلحق به منتحرة، وقد غمرتهما المياه فى الفسقية التى تتوسط الباحة، والتى تدور حولها وعلى حافتها وفى مياهها أحداث القسم الأخير من هذا العرض الخلاب والساخن.

إن الفنانين الثلاثة المشاركين فى هذا العمل (الممثلان منية الورتانى وفتحى العكارى، والمخرج عز الدين جنون) قدموا لنا عرضا تجريبيا حقيقيا، من حيث صياغة العلاقة بالمكان والجمهور، وهو تجريب يعرف ما يهدف اليه، وينجح فى تحقيقه الى حد كبير.

* من يوغوسلافيا : جاءنا عرض من تأليف سلافومير مروجيك - كى تعرف مدى «تجريبيته» يكفى أن أقول لك أن هذا المسرح المصرى سبق أن قدم أهم أعمال مروجيك «تانجو» قبل

عشرين سنة ! - لكن التجربة الجديدة في هذا العرض كانت إمكان سماع ترجمة فورية للحوار من سماعة خاصة : أفسد الصوت الرتيب الآتي من السماعة الاثر الباقي للإجتهاد في التنفيذ والأداء، وأثبت - مرة أخيرة - أن التجربة المسرحية ستبقى - في جوهرها - هي لقاء الإنسان - الحي - المؤدي بالإنسان الحي - المشارك، دون وسائط أو عوائق .

* * *

لم أحدثك عن ليلتي الإفتتاح والختام، فلست أظنك سائحا، أو تود أن تبدو كذلك، أو يعجبك هذا الخلط الخبيث والمائع لشئون الثقافة بشئون السياحة.

أما زلت تصدق أنه «مهرجان للمسرح التجريبي» أم أنت ترى، مثلي، أنه ليس إلا دكانا مسرحيا من نوع ألف صنف وصنف ؟

(١٩٨٨)



(٢)
يا أهل المسرح : فضوها سيرة

شهدت من عروض المهرجان ما يكفى للحكم والتقويم.

شـهـدت عـروضـا مـن مـصـر ولبنان وتونس والجـزائر، من انجلترا، وبولندا ورومانيا والمجر، من اليابان والفلبين وأوكرانيا، توخيت فى اختيارها أن تكون ممثلة - قدر الإمكان - للعالم العربى وأوروبا وآسيا - لم أتوقع أن تأتينا عروض «تجريبية» من السعودية أو الإمارات أو ليبيا أو سنغافورة، وهى القدر المتاح وسط الفوضى التى سادت المهرجان من حيث عدم الالتزام بالمواعيد المعلنة، وتغيير برامج العروض فى كل يوم، وامتدادها على مساحة واسعة تبدأ من «الصوت والضوء» بصحراء الهرم، وتنتهى إلى «وكالة الغورى» فى قلب القاهرة القديمة.

وليس هدفى أن أتوقف عند أى من هذه العروض، بل احاول الوقوف عند الاسئلة الأساسية التى يثيرها المهرجان فى دورته الرابعة (٨٨ . ٨٩ . ٩١). أهم الأسئلة هى : هل هو حقا مهرجان للمسرح التجريبى ؟ وهل يلبى احتياجا قائما فى واقعنا الثقافى - المسرحى ؟ وهل ما أنفق عليه يعادل العائد الذى تحقق من إقامته ؟

لنتأمل الملاحظات التالية :

أولا : لا علاقة بين عروض هذا المهرجان من ناحية، ولافتة «التجريب» التى ترتفع فوقه، من الناحية الاخرى. فالعروض التى قدمت تتفاوت تفاوتا واسعا من حيث «تقليديتها» أو التزامها القواعد الأصولية للعمل المسرحى : يميل بعضها لأن يكون عروضا فولكلورية تدور حول أسطورة شعبية (عرض الفلبين، مثلاً) أو إحياء لبعض تراث المسرح الشعبى (مهرجى الشوارع والساحات فى العرض الرومانى، مثلاً) أو درامات عائلية تعتمد - أساساً - على الحوار الذى يدور بلغة غير مفهومة (العرض الأوكرانى، مثلاً) أو مونودرامات يقتصر أداؤها على ممثل أو ممثلة (عرضى بولندا وألمانيا، مثلا) ويرى كثير من نقاد المسرح ومنظريه أن عروض الرقص - الكلاسيكى والحديث - ليست عروضا مسرحية بالتعريف، وعلى هذا النحو

تقع بعض العروض خارج إطار المسرح كله، لا التجريبي وحده (العرض الانجليزى، والعرض المصرى الذى فتحت له أبواب المسرح الكبير فى الأوبرا. وتوفرت له إمكانات لم تتوفر لسواه : «تناقضات» مثلا).

ومنذ الدورة الأولى لهذا المهرجان، والمدعوون يناقشون معنى «التجريب» عبر صيغ مختلفة ومحاور متعددة، وموائد مستديرة ومستطيلة، ومحاضرات وندوات، وأوراق ومطبوعات لكنهم جميعاً يمضغون الهواء. فيرددون ذات الافكار، بذات الصياغات والألفاظ.

والأسباب بدهية. فالتجريب ليس أمراً مطلقاً أو معطى جاهزاً أو شيئاً يمكن استيراده. التجريب – فى كل الفنون – مشروط بزمان ومكان ودرجة تطور فى المجتمع وفنونه على السواء.

لا حدود للتجريب، نعم، لكنه لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ بعد استيعابه كل تجارب الماضى، ثم الإحساس الملح بالحاجة إلى شىء يختلف عن هذا كله، شىء يختلف عنه ويستند إليه فى الوقت ذاته. أما التمحك بالتجريب والتجريبية لتبرير العجز عن الإلتزام بالقواعد الأصولية، فشىء آخر : يأتى ويمضى دون أثر.

ولعل الفهم القاصر لمعنى التجريب عند القائمين على هذا

المهرجان يتمثل فى النظر إلى العروض الثلاثة التى قدموها : عرض الافتتاح «سفر المطرودين»، والعرض الذى اختير ليمثل مصر فى المهرجان، «أحدب نوتردام» ثم العرض الذى أشرنا إليه «تناقضات» : لم أشهد الأول لأننى لم أدع إليه (فنحن - وعند أولئك المسئولين - مثل عبيد بنى عبس ندعى إلى الحرب، لا ندعى للمجالسة!)، لكن كل الكتابات التى تناولته - لنقاد وغير نقاد - أجمعت على خوائه وغموضه، وأشارت إلى افتقاد التناسق بين الكلمات التى وضعها مصرى مجهول يقيم فى ألمانيا، من جانب، والحركات والرقصات التى صممها وليد عونى - اللبنانى المقيم فى بلچيكا وصاحب «التناقضات» نفسه، من جانب ثان، ثم الموسيقى والأصوات التى أعدها المخرج انتصار عبد الفتاح، من جانب ثالث. وتعددت صياغات النقاد والكتاب معبرة عن الضيق وعدم الفهم وافتقاد المعنى (لم يشذ عن هذا الإجماع سوى ما كتبته السيدة مديرة المهرجان «الاخبار» ٩/٣»، وما كتبته السيدة نهاد صليحة، الغارقة لآذانها فى الدفاع عن مؤسسة الثقافة الرسمية وتبرير نزواتها، وخلط الأوراق وابتذال المصطلح فى هذا الدفاع «الأهرام ويكلى، ٩/٣» «الوفد، ٩/١٠»)

الثانى هو العمل الاول لمخرجه شريف صبحى، ولعل هذا

وراء ماساده من غلظة، وإسراف فى استخدام كل الأدوات والتقنيات التى عرفها، «المسرح التجريبى» كما يفهمه: الاستغناء عن الكلمات والتعبير بالجسد، الطقوس والشموع والملاءات وستائر الدخان والإضاءة الخافتة وكسر الإيهام والموسيقى الصاخبة وكل مفردات لغة العنف والجنس والقسوة والاغتصاب .. الخ، دون ضرورات فنية، ودون توظيف حقيقى لكثير من هذه الادوات المتنافرة، والعمل فى أصله ميلودرامى، وقد بقى كذلك، وتمثلت بعض ميلودراميته فى الأداء الزاعق من جانب ممثلى الأدوار الرئيسية : الاحدب والغجرية والكاهن. العرض ينم عن جهد واجتهاد، نعم، لكن على صاحبه أن يتعلم جدوى الاقتصاد فى استخدام الأدوات ومعنى توظيفها، فدون كلمة واحدة، جاء العرض ثرثارا لأبعد الحدود !

وإذا كان المجهول المصرى المقيم فى ألمانيا يكتب فى «سفر المطرودين» ليس كل صحيح واضحا، ليس كل صحيح اعرفه ليس ماهو واضح بصحيح .. الخ، فإن وليد عونى – صاحب سيناريو وإخراج وتصميم رقصات وملابس عرض «متناقضات» يكتب فى كلمته المطبوعة – بالعربية والفرنسية : «أفكارى رقصت وأنا أيضاً، الشرق سحرنى والصحراء غموض السعادة، والسعادة لابد أن تنتهى بسرعة وأحياناً بوجود

الموت.. إنه رائع وجميل .. ماما، لماذا أتيت بى الى هذا العالم ؟ الخ»، ثم يمضى عرضه – بعد ذلك – ليقدم عدداً من اللوحات الراقصة، قد يكون بعضها محكما، لكنها تفتقد أى ترابط، ولا تستطيع أن تقول شيئا، فهذا كاتب تتجسد له أفكاره، وهى غير مترابطة !

هذا – إذن – معنى التجريب عندهم : خواء وعبث وغموض وافتقاد للمعنى وانتظار للموت وسوء إستخدام للأدوات والوسائل.

وجه ثان للخلط والتناقض واضطراب الدلالات يتمثل فى إشراف «أكاديمية الفنون» : رئيسها وكوادرها، على المهرجان، والتناقض أوضح من أن يشار إليه : بين «الأكاديمية» و«التجريب» من الاختلاف ما بين الجمود والانطلاق، ما بين الثبات والحركة، فمن المقطوع به أن الأكاديميات كانت – وستظل دائما – من أدوات الدولة (لاحظ أن لويس الرابع عشر هو الذى أنشأ الأكاديمية الفرنسية، وبطرس الأكبر هو الذى أنشأ الروسية) وظيفتها أن توجه الفنون طبقا لسياساتها، لا عن طريق الإملاء والقسر بالضرورة، ولكن عن طريق «تقعيد» مجموعة القواعد التى تضمن وجود فن تقليدى ومتجانس ومعبر عن أيديولوجية الدولة، والشىء الكامن فى طبيعة الأكاديميات

انها تفصل الفن عن الممارسة، لأن كل شيء عندها يبدأ وينتهى بالقوانين والقواعد، وهى تعمل على أن تُبقى الفن متوائما وموحداً، فى حين أن عوامل كثيرة، اجتماعية وفنية، تحتم أن يكون الفن متنوعا، وبعيداً عن مركز الجذب الرسمى.

بعبارة واحدة : إن قلت «أكاديمية» فقد انتفى «التجريب» فكيف يستقيم إذن ؟

ولئن كان هذا صحيحا بالنسبة لأكاديميات الدول ذات التراث والتاريخ فى مجالات الفنون المختلفة، فإنها تبقى - فى بلاد مثل بلادنا - أبنية هشة ومصنوعة لحد كبير، وهذا هو الحادث عندنا، وأكاديميتنا هذه - صدر قرار إنشائها فى أغسطس ١٩٦٩ لتضم المعاهد الفنية المختلفة - ماتزال تسعى لتوحيد قواعد تلك الكيانات المتنافرة، وقد اعتبرت جامعة مستقلة، لكنها ليست جامعة ولا مانعة (كل كليات الفنون التشكيلية ومعاهدها تقع خارج إطارها)، وقد تولى رئاستها عدد من الأكاديميين منهم مصطفى سويف ولطيفة الزيات وعلى الراعى وسواهم أما حين تولاها رشاد رشدى - حول منتصف السبعينيات - فقد جنح بها نحو الدعاية السافرة والمباشرة للسادات ونظامه، فعرفنا «أعياد الفن» و «الدكتوراهات الفخرية» و «عيون بهية» وسواها من المساخر !

وفوزى فهمى، رئيسها الحالى، أول واحد من خريجيها يتولى رئاستها، بدأ رحلته فيها معيدا بمعهد المسرح عقب تخرجه فيه أول الستينيات، ومنه حصل على الماچستير عن «البطل التراچيدى» (أهدى كتابه المطبوع عنها لأستاذه – أنذاك – محمد مندور!)، ثم سافر لموسكو حيث حصل على الدكتوراة فى أدب المسرح، ورجع لمعهده، مدرسا فأستاذاً فعميداً، ثم رئيساً للأكاديمية فى زمن قياسى.

وهو رجل طموح، سعى لأن يجد لنفسه مكانا بين كتاب المسرح، فقدم أعمالا ثلاثة، عرضت كلها على «المسرح القومى» (٧٧ . ٧٩ . ١٩٨٦)، واستطاع – بعلاقاته المتشابكة – أن يوفر لها النجوم والإمكانات، لكنها جاءت – رغم هذا كله – نماذج «للمسرح المميت» الذى يملأك إملالاً وضجراً، ولا يقدم لك متعة ولا فكراً (وليس هذا مجال الحديث عن مسرحه، أحيل من شاء إلى الفصل الأول من كتابى : رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة، بيروت، ١٩٩٠)، وقد حاول كذلك أن يكون ناقداً، فأصدر رسالته للماچستير فى كتاب، ثم توقف عن المحاولة، وشأن الكاتب الخائب الذى يتحول إلى نشر الكتب وتوزيعها، والممثل الخائب الذى يعمل «امبرازريو»، قرر فوزى التواجد على الساحة الثقافية من خلال مقعده فى الأكاديمية، وبقيت عيناه

مشدودتين نحو المسرح دون سواه من الفنون.

وهكذا : جاء الدورة الأولى للمهرجان (٨٨) رئيسا للجنة المشاهدة، ثم تولى رئاسة المهرجان من دورته الثانية حتى الآن. وهو - مثل المماليك حين كان القادر منهم يغير على أطراف الولايات المجاورة لتوسيع رقعة ولايته - يغير على أطراف الولايات الاخرى فى أجهزة الثقافة الرسمية، فينتج المسرحيات (فى العام الماضى أنتجت الأكاديمية عرض «كاليجولا» البير كامى، لعب بطولته نور الشريف، وعرض على المسرح الكبير فى الأوبرا، وجاء - فى أحسن حالاته - عرضا مدرسياً لا يفضل تمرينات الأصابع)، وهو كذلك ينشر الكتب (نشرت الأكاديمية عدداً من الكتب المترجمة عن المسرح فى العام الماضى، وعدداً آخر هذا العام، لكن الكتب جميعها خرجت من المطابع للمخازن مباشرة، لم تطرح للقراء، ولم تصل إلا لأيدى عدد من الصحفيين الذين أشاروا إليها وأشادوا بها، وبقيت تلك الكتب متاحة على صفحات الصحف فقط، ولم يهتم أحد)

هذا هو رئيس المهرجان، المتحكم فى كل شأن كبير أو صغير فيه، من اختيار العروض إلى توفير أماكن المدعوين فى الفنادق، وأماكن العروض فى المسارح. فماذا تتوقع ؟

وجه ثالث من وجوه الخلط والتناقض يتمثل فى القول

بمهرجان للمسرح التجريبى، ثم تحديد «لجنة تحكيم» تمنح جوائز لأفضل عرض وإخراج وممثل وممثلة وتقنية.

أنظر للجنة تحكيم هذه الدورة على سبيل المثال : اثنان من مصر، وواحد من كل من سوريا والكويت وإسبانيا وفرنسا وإيطاليا وفنزويلا وبولندا وألمانيا، ثم اسأل نفسك : حول أى شىء يمكن أن يتفق هؤلاء المسرحيون، ولكل منهم إطار مرجعى وثقافى مختلف ؟ هل يمكن أن يتفقوا على معايير منضبطة يتم على أساسها تحديد «الأفضل» ؟، بل هل يمكن أن يتفقوا على إجابة سؤال مبدئى عن حدود ما هو «تجريبى» وما هو «تقليدى» فى العرض المسرحى ؟

لن تكون قرارات مثل هذه اللجنة سوى سعى لأنصاف الحلول، والعمل على إرضاء أطراف متعددة والاكتفاء بالحد الأدنى من كل شىء. وهذا ما تمثل بوضوح فى نتائجها : جائزة أفضل العروض تقاسمها اللبنانى والسورى، وتوزعت بقية الجوائز على عروض مولدافيا وبولندا والأردن ورومانيا وفرنسا.

المسرحى التونسى عز الدين جنون أحسن صنعا حين طلب إخراج عرضه (قمر طاح) من المسابقة الرسمية، حتى يستطيع أن يقيم علاقة حميمة بالمكان الذى اختاره (وكالة الغورى) وتدريب ممثليه عليه، ونجح فى أن يقدم واحداً من انضر

العروض المسرحية وأكثرها إمتاعا، مسقطا أهمية التحكيم والجوائز فى سياق يوصف بالتجريب.

والآن .. هل نستطيع أن نطرح السؤال : كم أنفق على هذا المهرجان، وما عائده، وهل يتفق هذا وذاك ؟

أما ما أنفق عليه فلن يقول لنا أحد شيئا، ولن نعرف الجواب الصحيح ابداً. لن يجيبك أحد إن سألت : كم تكلفت بطاقات الطيران - من كافة أنحاء العالم : من اليابان إلى فنزويلا، ومن أوكرانيا إلى الفلبين، ومن وارسو إلى سنغافورة .. الخ - وإقامة أكثر من خمسمائة فرد فى فنادق النجوم الخمس، من صحراء الهرم لوسط المدينة، لأكثر من عشرة أيام، وما يرافق هذا كله من انتقالات وحفلات وأوراق ومطبوعات وأجور ومكافآت للعاملين والقاعدين ؟

وسواء كان هذا المال الذى أنفق من ميزانية «الأكاديمية» أو وزارة الثقافة نفسها تحت أى من تسمياتها، فهو جزء من المال العام فى بلد يعانى من الفقر والديون ما نعرف. كان مشهد أسطول السيارات السوداء الفارهة التى تقف بانتظار السادة الرؤساء والمحكمين والمكرمين أمام مسارحنا الخربة والمهجورة يغنى عن أى تعليق !

بالمقابل : ماذا اخذنا ؟

أجـمع الذين تابعـوا هذه الدورة أن أياً من العـروض التى قدمت لم يكن باهراً أو متألقاً أو مثيراً للفكر والخيال، أفضلها عـروض محـدودة القـيمـة، ولا شك فى أن لافتـة التـجريب التى ترتفع – كذباً كما رأينا – على المهرجان كان لها تأثيرها : من لندن – عاصمة المسرح فى عالم اليوم – جاءنا هذا العرض الراقص لفرقة «بى ما»، وهكذا حرمنا من رؤية عرض مسرحى يصلنا بواقع المسرح الإنجليزى. كذلك كان الأمر بالنسبة لبولندا، فرغم الحضور البولندى الكثيف – وهو حضور أثار تساؤلات وشكوكاً بالنظر لأن معظم «نجوم التجريب» فى المسرح البولندى من اليهود، وبالنظر لأن مجلة «المسرح» اصدرت عدداً خاصاً عنهم تزامن مع أيام المهرجان، وبالنظر لتخصيص عدة محاضرات وعروض لأفلام عن مسرحهم فى مبنى الأكاديمية – أقول : رغم هذا الحضور الكثيف قدمت بولندا عرضا تؤديه ممثلة واحدة تنتقل عبر لحظات أداء مختلفة، وتستخدم الحد الأدنى من الأدوات، تصحبها الموسيقى ودرجات الإضاءة وتنويع الثياب.

ولئن استطاعت الممثلة – بجمالها المتألق وأدائها الطلق – الاحتفاظ بجمهورها القليل فى القاعة الصغيرة، فإن هذا ما أخفق فيه الممثل الألمانى الذى أدى مونودراما «لماذا السماء

عالية هكذا ..»، فإن ثقل حضوره وغموض ما يريد التعبير عنه بالجسد وحده، أدى لانصراف الجمهور عنه وخروجه من المسرح!

ولست أشك فى أن هذه الدول الأوروبية الثلاث، حين أرسلت تلك العروض لتمثيلها فإنها تستخف بنا وبالمهرجان، وكأنها تقول : أولئك المتخلفون الذين يفتقدون وجود المسرح التقليدى، ثم يتنطعون لإقامة مهرجان للمسرح التجريبى تكفيهم هذه العروض الهزيلة، وسيكونون لنا شاكرين !

ثم جاءت قرارات لجنة التحكيم دليلاً لا ينقض على هزال العروض : العرض اللبنانى «الجيب السرى» - من إعداد وإخراج سهام ناصر - عرض جيد ومنضبط، درجة إحكامه تتمثل فى وضع الممثلين متلاصقين على هذا النحو فى تكوين هرمى، ومشاركتهم جميعاً فى «حدث» تتعدد مراكزه، ويسوده تنميط يبلغ حد الآلية، ويستخدم مفردات مسرح «العبث» : التكرار واللغو وتقطع العلاقات والحديث الذى ينفصل عن الفعل، والإيحاء بحالة من التشظى والوحدة وسط المجموع، وافتقاد المعنى وغيبة التواصل، وثمة إحساس بأن «ريحاً من عفن قد مس وجه الحياة .. فأصبحت وجميع ما فيها مقيت»، تتجسد فى مشاهد من العنف والبذاءة (بالمعنى الفنى) والتشنج، كما

تتجسد فى كذب الإعلام وزيفه.

استمتعنا - جميعاً - بالعرض، وفى يقين كل منا أنه آت من لبنان، حيث كل المبررات الموضوعية قائمة وراء التيمات التى عبر عنها العرض، أما أن يحصل على الجائزة الأولى فى مهرجان تجريبى، فمرده فقر بقية العروض قبل أى شىء.

ومن المدهش كذلك ما قاله صاحب العرض السورى الذى شاطره الجائزة (النو، من إعداد وإخراج فايز قزق)، قال بعد أن عرف خبر الجائزة : إن تلك النتيجة فاجأته تماما، وأنه لم يتوقعها، وأوضح أن الدعوة وجهت لهم قبل أن يتموا استعدادهم، وأضاف : «إن مشروع «النو» لم يكتمل أبداً، وهو تدريب لطلاب معهد المسرح على الإرتجال، وكان دورى فيه مشرفاً أكثر منه مخرجاً ..»

تصور : مشروع لتدريب طلبة السنة الثالثة فى معهد المسرح بدمشق يحصل على الجائزة الأولى فى مهرجان للمسرح التجريبى، فأى تحكيم، وأية جائزة !

يكمل هذه الصورة حجب «لجنة النقاد» جائزتها الأولى، لأنها لم تجد بين العروض ما يستحقها.

ذلك حصادنا من الدورة الرابعة للمهرجان : حصاد فقير كما ترى، لا يتألق فيه عرض ولا تبرق نجمة.

وهو دليل على أن الاستمرار فيه – على هذا النحو من افتقاد الهدف وسوء الإختيار والتنظيم – لن يكون سوى عبث وسفه.

أما التمحك بضرورة التعرف على التجارب المسرحية الجديدة فى العالم، فليس مثل هذا المهرجان الإعلامى الزائف سبيلها، لها سبل عديدة مطروقة ومعروفة، منذ كانت «الأوبرا الملكية» تنظم دعوة الفرق الزائرة ومواسمها وعروضها.

لكن بعض أسباب المرض كامنه فى هؤلاء المسئولين أنفسهم، فكيف يمكن أن يأتى على أيديهم الشفاء ؟

ألست محقا حين أقول لهم : يا أهل المسرح، فضوها سيرة!

(١٩٩٢)



(٣)
مهرجان التجريب العشوائى

من سنن ديموقراطيتنا الرشيدة أن الكتاب أحرار فيما يكتبون والمسئولين أحرار فيما يفعلون، وألا صلة بين هذا وذاك!

طبيعى، إذن، أن يتردد الحديث عن أوجه النقص والقصور والسفه، وعدم ملاءمة الشعارات للمضمون، ووضع الأشياء فى غير مواضعها، والاهتمام الإعلامى، والتراكم الكمى دون نظر إلى العائد الحقيقى والأكيد.

وهكذا حين نثرت أوراقى لأكتب عن مهرجان المسرح (التجريبى - وأضع الكلمة بين قوسين، والأسباب واضحة) وجدتنى أميل لأن أعيد ما كتبت عن مهرجان العام الماضى (روزاليوسف، ٢١/٩/١٩٩٢) : السلبيات ذاتها : أول القصيدة

وليـد عـونى، رغم كل مـا قـيل عن «سـفـر المطرودين» و و«التناقضـات» وفوضى التنظيم ذاتها، والإعـلان عن عروض لا تقـدم وفرق لا تجىء، وتناثر العروض بين صـحـراء الهـرم وقلب القاهرة القديمة، والحشد الكبير - الذى يتزايد عاماً بعد الآخر - من الفرق والمدعوين، والمتحدثين والمنظرين، وكلهم - كما يقول البدو - يعلكون الصوف لتقوية الأضراس، فى الدورة الخامسة للمـهـرجان مـازالوا يتناقشـون حـول معنى التـجـريب وحـدوده، فيصبح لكل الكلمات ثقل الحديث المعاد !

وحين يقـدم حـوالى الأربعين عـرضـا فـلابد - من حـيث هى «عينات عشوائية»، من مسـارح العالم - من انجلترا إلى ماليزيا، ومن إيطاليـا إلى سنغـافـورة، ومن بلـجـيكا إلى أوكـرانيـا، ومن سوريا إلى المغرب ... الخ - أن تتوزع حسب «منحنى اعتدالى» كمـا يقول أهل الإحـصـاء، فـتـجـد - من ناحـيـة - عـروضـاً قليلة مـتـمـيـزة، جديرة بـالمشـاهدة والاحـتـفـاء، ومن النـاحـيـة الاخـرى عـروضـا غـيـر جـديرة بأن تقدم على الإطلاق، لا فى مـهـرجـان للمسرح التجريبى ولا التقليدى، وتقع الأغلبية العظمى بين هذين القطبين : عروض متوسطة، محدودة القيمة الفنية والفكرية، تأتى وتمضى دون أثر.

قلت إن العـروض عينات عشـوائـيـة من مسـارح العـالم، وهى

كذلك، فلا لجان للمشاهدة والتقويم والاختيار، ومن ثم يصبح الأمر كله رهن المصادفة :

المصادفة وحدها هى التى جعلتنا نرى عروضاً مثل «تقاسيم» أو «فاميليا» أو «الزاروب» من المسرح العربى، وأخرى مثل «حلم ليلة صيف» أو «دكتور فاوست» من المسرح الغربى، وثالثة مثل «نحن» أو «مختارات» من مسرح الشرق الأقصى.

وعندى، فإن تلك العروض القليلة هى التى أضاءت ليالى المهرجان العشر، التى تكاثرت فيها الظباء، ووقعت العروض على العروض !

جواد الأسدى وفاضل الجعايبى رجلا مسرح متميزان فى العالم العربى اليوم، قدم كلاهما أعمالاً جديرة بالاهتمام قدم الأسدى «العائلة توت» و «خيوط من فضة» و «رقصة العلم» و«الاغتصاب - نص سعد الله ونوس الذى قدم فى دمشق وعمان والقاهرة وبيروت فأثار الجدل حيث قدم» و«ماكبث» و«رأس المملوك جابر» وسواها، وقدم الجعايبى «العوادة» و«كوميديا» و«غسالة النوادر» و«عرب» وسواها.

يجمع بين فنانى المسرح هذين جامعان : الأول أنهما ينفران من «البلاغة الأدبية» فلا يتعاملان - إلا قليلاً - مع النص

الجاهز المكتمل الذى فرغ مؤلفه من كتابته فى غرفة مسدلة الستائر، ويفضلان «بلاغة المسرح» أو الكتابة فوق الخشبة، بمعنى أن تكون الكلمات مجرد عنصر - ليست له الأهمية المطلقة - من عناصر التكوين المسرحى أو تشكيل فضاء المسرح، ولا بأس بأن تعاد كتابتها المرة بعد المرة - حتى تثبت فى ليلة العرض الأولى - كى تتلاءم إلى أقصى حد ممكن مع بقية عناصر هذا التكوين، لذا فهما يكتبان نصوص معظم أعمالهما.

الأمر الثانى أنهما يهتمان بالممثل اهتماماً عظيماً، إنه ليس حامل رسالة المؤلف، لكنه جوهر العمل المسرحى، من حيث هو الطرف الفاعل فى تلك العلاقة التى لا يقوم أى مسرح بدونها، أعنى العلاقة بين المشاهد والمؤدى، أضف لذلك أنهما لا يتمحكان بالتجريب ليخفيا الجهل أو اللامبالاة بالقواعد المسرحية الأصولية (وقد أكدت قرارات «لجنة التحكيم» رغم كل التحفظات حول وجود «تحكيم» فى مهرجان يزعم أنه «تجريبى»، وحول التنافر بين أعضائها ذوى الأطر المرجعية المسرحية المتباينة أشد التباين - هذين العملين، فمنحت الاسدى جائزة أفضل مخرج ومنحت ممثلات الجعايبى جائزة افضل الممثلات).

عن قصة تشيكوف الشهيرة «عنبر رقم ٦» استلهم جواد الأسدى «تقاسيمه»، احتفظ من القصة بجوهرها، العلاقة بين الطبيب اندريه ومريضه ايفان، علاقة بين رجل خانع، مستسلم لوجود القسوة والظلم فى العالم، يبحث عن تبريرات لهذا الإنصياع تتيح له مواصلة حياته الفارغة التى ينفقها فى الشراب والقراءة، وآخر متمرد على الظلم، حالم بعالم مضىء، يعرف أنه لن يراه، لكن آخرين سيعيشونه. فى لحظة من لحظات حوارهما المثقل يقول المريض لطبيبه : «إن الله خلقنى من دم دافىء وأعصاب .. ولا أفهم سوى أننى ينبغى أن أرد على الألم بالصراخ وعلى الخسة بالسخط وعلى الدناءة بالتقزز»..، فى حين يحاول الطبيب إقناعه بأن الألم ليس سوى تصور حى للألم، وأن الإنسان المفكر يجب أن يحتقر المعاناة، لأن سلامه فى الداخل لا فى الخارج. قول يليق بقائله : مجرد «تنبل» روسى يعيش فى ستينيات القرن الماضى، وحين يبدأ الطبيب فى التغير والمواجهة، يزج به فى ذات العنبر، وسرعان ما يموت.

أضاف الأسدى لهذا الخط الرئيسى شخصيات وعلاقات : ممثلة المسرح التى أدمنت الشراب بعد تعثر حياتها الخاصة وتعترف بحبها للطبيب، وأستاذ الاقتصاد الذى جن بعد أن

اكتشف خيانه زوجته وصديقه، والمساعدة التى تهوى إيفان .. الخ، وكل الشخصيات المضافة ذات طابع تشيكوفى لو صح التعبير، ومعظمها مستمد من قصص أخرى له، وتمثلت المتعة الحقيقية فى إحكام الحركة واستخدام مفردات الضوء والإظلام، والموسيقى الحية التى يعزفها أحد نزلاء العنبر، وقبل كل شىء أداء مجموعة رائعة من الممثلين.

أما «فاميليا» الجعايبى فتضم «شقيقات ثلاثا» عانس وأرمل ومطلقة، هن سجينات وسجانات، كل منهن سجينة تمارس دور أن تكون سجانة للأخريات، وهن يعشن أرذل العمر : صغراهن جاوزت الستين لكنها ما تزال شبقة مقبلة على إرضاء مطالب الجسد الضاج بالشهوة، ووسطاهن قتلت شقيقاتها اللائى رحلن كى ترثهن، وهى تحاول ذات المحاولة مع الكبرى والثلاث يعشن على الماضى وذكرياته، فلم يعد لهن سوى «أكل القوت وانتظار الموت»، يهز أمنهن الزائف مفتش شرطة زائف كذلك، يزعم أنه جاء يحقق سر موت شقيقتهن الأخيرة، هو يريد الوسطى لكن الصغرى تقتنصه، وحين يتكشف لهن زيفه، يجمعن على أن يجعلنه، هو، السجين.

ثلاث ممثلات قادرات، تملأن الخشبة – وممرات المسرح كذلك – بالحياة والصخب، فى مشاهد محكمة متتالية من

التشاتم والملاحاة والفضح والتعرى والمكاشفة ونهش الذات والأخريات، يسقط فى قلبهن ممثل قادر كذلك، فيصبح موضوع الرغبة الذى يستثير كوامن العداء فى الوقت ذاته، ومن حولهم جميعاً يضمهم ويحيط بهم، إطار معتنى بكل تفاصيله لحد النمنمة، خاصة فى استخدام مصادر الإنارة وظلال الشخوص، وتنويع مكان الحدث عن طريق هذا الاستخدام، والمراوحة بين الإضاءة والإظلام لاختصار الزمن وتأكيد دلالات الحدث.

جاء عرضا فاضل الجعايبى وجواد الأسدى - رغم ملاحظات صغيرة هنا وهناك - متعة حقيقية لعشاق المسرح.

«المونو دراما» أو عرض الممثل الواحد لون نادر من ألوان العرض المسرحى، يحمل بداخله بذور نجاحه أو إخفاقة قدر نجاح أو إخفاق هذا الممثل، وعلى المونودراما أن تعوض المتفرج عما يفقده من حيوية الصراع وتعدد الرؤى والمواقف ومن ثم انفساح العالم واتساعه من خلال قطعة الشطرنج الوحيدة على الرقعة. وهى - من الناحية الأخرى - تبدو إغراء سهلاً، فهى تكفى المخرجين شر إعداد طاقم من الممثلين، والعمل على إحكام العلاقات بينهم، وتحريكهم .. الخ.

وقد أوسعنا هذا المهرجان مونو - درامات : هذه ممثلة انجليزية جاوزت منتصف العمر بكثير، تقيم مطبخها على الخشبة، ثم تقف تستعرض مهاراتها فى «الطبيخ»، فتعد أمامنا الصلصات والحلوى والعجائن، وتذرع الخشبة فى حركات كثيرة رائحة غادية، لكن الفكاهة الانجليزية الفاترة أثارت استياء جمهورها حين تذكرت السيدة «الشىء الأخير» الذى كان ينقصها وجاءت بهذا الشىء، فإذا هو شاب طويل عريض، عار إلا من سروال قصير، ظل جالساً بالفعل كأنه شىء، لا يهش ولا ينش، حتى أعدت السيدة صلصاتها الثلاث فأمسكت بفرشاة صغيرة وراحت تطلى بها جسده ووجهه.

أى سخف فى أن تأتينا هذه السيدة من عاصمة المسرح فى عالم اليوم !

وهذا ممثل بلچيكى، يجلس ليوهمنا بأنه يقرأ، ثم يمل القراءة، فيمسك بالطباشير ويروح يكتب على الأرض، ثم يعود ليمحو ما كتب، بعدها يقرر التعرى، فيخلع ملابسه بأناة قطعة بعد قطعة، ويعلق نفسه برباط عنقه إلى السقف، ثم يعود لارتداء ملابسه، ويطفئ النور ويخرج. وثمة موسيقى تصحبه فى كل حركاته الصغيرة، وهو يطوع جسده كى يعبر به وحده.

ما جدوى أن تقتلنى ضجراً من أجل أن تنقل إلى إحساسك بالضجر ؟

المونو دراما التى تواصلت معنا ومست مشاعرنا هى «الزاروب» (الزقاق او الحارة) التى كتبتها وقامت بأدائها الممثلة الفلسطينية سامية بكرى : عكاوية تحكى عن عكا، وراءها صور من مدينتها القديمة، وهى تستنطق الأماكن (كما فعل غسان كنفانى، وكما يفعل إميل حبيبى) : تتذكر تاريخها الذى كان، وما ارتبط بها من طقوس وممارسات، ثم ما أصبحت عليه : سرق الغزاة الآخرون الماضى والتراث والذكريات، ولم يبق للراوية - الممثلة - سوى تلك الصخرة على بحر عكا، تقتعدها وتروح تحكى حكايتها الصغيرة عمن بقوا وعمن رحلوا.

البساطة والتلقائية وصدق الأداء والانتقال السلس من ذكريات الطفولة لهموم الحاضر، ومن السرد للغناء للتمثيل، هو ما يكسب هذه الدراما حرارتها، أيام افتعال الفرح الزائف بالكمائن التى أعدت بإحكام وأخرجت بإتقان !!

ربما يتوجب على الاعتذار لأننى لم أشهد مونودراما الممثلة الأردنية جولييت عواد عن نص المسرحى والقاص «جمال أبو حمدان» بعنوان «ليلة دفن الممثلة ج ..»..

ولو أن شكسبير اختار أن يكتب مسرحية واحدة لا شيء فيها سوى الحب فلن تكون «روميو وجوليت»، بل ستكون «حلم ليلة صيف»، فالحب هو كل شيء فى هذه المسرحية : عذابات المحبين وأشواقهم وأفراحهم، وشيئاً فشيئاً يصبح مثل السلم الموسيقى بكل درجاته، فنرى الواناً مختلفة منه :

رجل يجِدّ فى أثر امرأة، وامرأة تجد فى أثر رجل، حب مرح خفيف منطلق، وآخر مثقل بالشهوة، ورغبة التحقق الحسى، ولأن العمل المسرحى لابد ان يقوم على «صراع» ما، فلن يكون سوى الصراع بين الحب والقوى المعاكسة له التى تحول دون اكتماله، والمسرحية تبدأ - حرفياً - بحديث طويل يلقيه الأب إلى ابنته، ينفرها من الرجل الذى تحبه، لأنه ينوى تقديمها لرجل آخر، ثم هى تتحرك فى عوالم متعددة : عالم المحبين، وعالم أهل البلاط، وعالم الحرفيين، أضف لهذه العوالم «الواقعية» عالم «الجنيات» الخرافى.

أهم إنجاز قدمته المخرجة الإسبانية هيلينا بيمنتا (وقد فاز عرضها بالجائزة الأولى) عندى هو أنها قامت باختزال ممثلى المسرحية إلى سته فقط : ثلاثة رجال وثلاث نساء، عليهم أن يلعبوا الأدوار كلها (لعب ممثل واحد أربعة أدوار مختلفة) وألقى عليهم هذا الاختزال عبئاً حملوه باقتدار، عبء الانتقال السريع

السلس – لا يجب أن يلحظه المشاهد – من شخصية لأخرى مختلفة من حيث مستواها الاجتماعى ومسلكها وموقفها إزاء مسألة الحب، وقد يسرت لهم المخرجة مهمتهم العسيرة بالديكور المتمثل فى ثلاثة حوائط خشبية سهلة التحريك فى لحظات، يمكن أن تكون أشجاراً فى الغابة، أو أبهاء فى القصر، أو جدراناً عارية، أو ما شئت لها أن تكون، وهى تتيح كذلك الانزلاق الخفيف السريع للمثلين خارجين داخلين، وهم يستطيعون الاختباء وراءها كى يبدلوا – بسرعة – ثيابهم وملامحهم، كما استخدمت الإضاءة – بوجه خاص – فى شكل بقع ضوئية تلاحق المثلين فتؤطرهم، وتجعل بقية المشهد خلفية معتمة لهم.

رغم عقبة اللغة – والإسبانيون متعصبون جداً للغتهم. حتى الكلمات القليلة التى قدموا بها عرضهم كانت بالإسبانية وحدها – استطاع هذا العرض ان يحظى بإعجاب جمهوره، لمهاراته التشكيلية، واتفاق المثلين : حركتهم وأداءهم، والحلول المبتكرة والأصيلة التى نجحت المخرجة باستخدامها فى تقديم جوهر العمل الشكسبيرى.

وكلنا يعرف مأساة الدكتور فاوست وعقده مع الشيطان، لكن المخرج البولندى «ايزرج دزويك» – الذى أعد العرض عن نص كريستوفر مارلو (١٥٦٤ – ١٥٩٣)، ووضع تصميماته –

استطاع أن يقدم لنا النص القديم فى إطار جديد على مشاهدينا، وإن يكن قديماً فى ذاته، هو إطار «مسرحيات الأسرار»، التى كانت تقدم فى القرون الوسطى : جوقة الممثلين - فى أقنعتهم وأزيائهم - يقدمون افتتاحية العرض فى بهو المسرح خارج القاعة، ثم يقودون الجمهور، وهم يقرعون الأجراس، عبر مدخل مؤطر بمثلث خشبى يعلوه غراب ميت، وخشبة المسرح ذاتها تحولت الى «حلبة» يجلس المتفرجون حول أضلاعها الأربعة، ويدور التمثيل أمامهم وإلى جوانبهم، وإلى يمين المسرح ويساره نحتان بارزان لملاكين تسقط الإضاءة عليهما لحظات التوتر، أحدهما يحمل السيف والثانى يحمل الصليب، والمنصة عارية تماماً إلا من مكتب صغير يجلس اليه الدكتور فاوست أحياناً، وللإضاءة مصدر واحد هابط من أعلى، و «الخطايا السبع المميتة» نسوة يلبسن أقنعة هى جماجم بشرية، وهيلين طروادة التى يطلبها فاوست تأتيه امرأة بارعة الجمال لكنها جثة هامدة، وممثلان رائعان يلعبان الدورين الرئيسين، وحكمة المسرحية - فى النهاية - ذات الحكمة القديمة. لم يعمد المخرج إلى محاولة تفسيرها من جديد.

من المسرح الآسيوى، مسرح الشرق الأقصى على وجه التحديد، شهدت عرضين من فيتنام وماليزيا، بعيداً عن أية شبهة «تجريب» قدم الفيتناميون قطعاً صغيرة من مسرحهم التقليدى أو التراثى «مسرح تونج» : حكايات ساذجة بسيطة، مثل حكايات السحرة والجنيات التى تعرفها آداب كل الشعوب : هذه واحدة عن امرأة قتل الحاكم الظالم زوجها فقررت الانتقام له، تنكرت لتدخل قلعة هذا الحاكم وتقتله، وبعدها راحت تعاود التنكر أربع مرات كى تستطيع الخروج، وثانية عن امرأة حولها السحرة إلى ثعلبة، وهى تملك جوهرة ثمينة تفقدها حين تقع فى حب عدوها، لكنها تستعيدها فى النهاية وتستعيد هيئتها البشرية، وثالثة عن صياد فقير يحمل سلته إلى السوق، فيسمع امرأة صديقه تستنجد به وهى تغرق فى النهر، فيلقى بنفسه وسلته إلى الأمواج لإنقاذها .. الخ.

البهجة الحقيقية تمثلت فى الأزياء التقليدية والرقص والأداء، ثمة رقصات للعمل والحرب والحب، على أنغام موسيقى حية يؤديها أمامنا قارع طبل ونافخ ناى وعازف كمان، الإضاءة ساطعة والثياب زاهية موشاة بخيوط الذهب الناصع والأسود الداكن والأحمر القانى، وفى الحكايات الصغيرة كلها تشيع روح من البهجة والبساطة.

أما الممثلون الخمسة من ماليزيا (رجلان وثلاث نساء) فإنهم يقدمون لنا - عبر حكاياتهم الشخصية وسيرهم الذاتية، مستخدمين الأداء والغناء والعزف والمونولوجات الطويلة - ملامح من الحياة المعاصرة فى ماليزيا، ومشاكلها المتمثلة فيما تركه الإحتلالان الانجليزى واليابانى، وفى أن أهلها ذوو أصول عرقية متباينة : هذا من اصول سريلانكية، وهذه من أصول صينية، وتلك تعلمت فى انجلترا، وكان جدها أحد المدعوين لحفل تتويج الملكة اليزابيث الثانية .. الخ. وعلى الخشبة الفقيرة بضعة سلالم صاعدة لأعلى، وجرار مصفوفة صفوفاً تواجه المتفرجين، وكلما فرغ أحد الممثلين من رواية سيرته تناول جرة وكسرها، وجو من الخفة والانطلاق والغناء والأداء المنضبط يحيط بحث شباب ماليزيا عن سبل توحيد أمة ذات أصول عرقية وتكوينات ثقافية متباينة ومتنافرة.

شهدت عروضاً أخرى لكل من بلجيكا وايطاليا ولبنان والمغرب والجزائر والبحرين، لا جدوى فى أن أحدثك عن أى منها، فكلها لا يثبت لتناول نقدى جاد.

وما دمنا لا نبذل أى جهد فى انتقاء ما يقدم إلينا فليس لنا أن نلوم أحداً، تلك بضاعتهم، وقد جاء كل بما عنده !

عود على بدء : فى العام الماضى كتبت أنادى أهل المسرح أن «يفضوها سيرة» ولأنهم لا ينوون أن يفضوها (ثمة تصور عنيد أحمق أن تلك المهرجانات هى الوجه الذى يجب أن نقدمه للعالم، كى نثبت له أننا متحضرون، وأننا كرماء، وأننا لسنا أقل شأناً ممن يقيمون المهرجانات «الدولية» ويدعون إليها كل من هب ودب – لاحظ أن هذا المهرجان واحد من أربعة يعقدون معاً، وثمة هاجس آخر أكثر صلابة بأنها تخفى مصالح خاصة يقتضى تحقيقها الإفلات من قبضة الرقابة على الإنفاق) فهل يمكننا أن ننظر الى ما أنفقنا وما حققنا ؟!

أما الإنفاق – مرة أخرى – فلن يقول لنا أحد شيئاً، ولن يعرف أحد أبداً كم انفق على بطاقات الطائرات من أربعة أركان العالم، وإقامة المئات أياماً وليالى فى فنادق النجوم الخمس، والسيارات الفارهة وأكوام الأوراق والمطبوعات ومكافآت العاملين والقاعدين (أليس سفهاً أن ننفق هذا المال كله، وها نحن نشهد كتابنا وناشرينا يكادون أن يشقوا ثيابهم لزيادة تكلفة الكتاب، وها نحن نشهد هجرتهم إلى بيروت وعواصم أخرى لتنفيذ أعمالهم ونشرها؟).

والعائد المؤكد : بضعة اعمال مسرحية يشهدها – فى أفضل الأحوال – عدد قليل من المهتمين بالمسرح فى العاصمة.. فهل يتفق هذا وذاك ؟

لو أننا - حقا - حريصون على معرفة التجارب الجديدة والجيدة فى مسرح عالم اليوم، فليس هذا المهرجان ذو الطابع الإعلامى والكمى هو السبيل، لماذا لا نفكر فى انتقاء الأعمال قبل تقديمها ؟ إن لجنة مشاهدة صغيرة، من مسرحيين أكفاء وعدول وبلا مصالح، تنتقى العروض الجديرة بأن تعرض على جمهورنا لن تتكلف قدر ما تتكلفه إقامة فرقة واحدة تأتى كى تقدم عرضاً ركيكاً ثم تمضى بلا أثر !

لماذا لا نفكر فى العودة إلى ما كانت تتبعه «الأوبرا الملكية» وبعدها من استضافه فرق المسرح العالمية رفيعة المستوى كى تقدم عروضها أياماً معروفة محددة، ويفتح أمامها «شباك التذاكر» (وقد بلغت قيمة البطاقة فى مسرح الدولة ثلاثين جنيها، وفى المسرح التجارى جاوزت المائة) وإن بقيت بحاجة لدعم، فلتدعمها وزارة الثقافة !؟

لماذا لا نفكر فى توحيد اماكن العروض، وفى مبنى الأوبرا أربع خشبات مجهزة ؟!

ولماذا .. ولماذا .. ولا تنتهى التساؤلات ..

هل لكل هذا من جدوى ؟

أرجو أن تراجع أول هذا الحديث، ففيه الجواب ..

(١٩٩٣)

(٤)
أما آن لهذا العبث أن ينتهى ؟

أصارح القارئ أننى ترددن طويلاً فى كتابة هذا المقال وأننى أخشى أن يكون له «ثقل الحديث المعاد»، فقد تابعت عروض هذا المهرجان فى دوراته الخمس السابقة، وتناولت بالنقد ثلاثا منها (انظر : «مشاهد مسرحية فى ليل القاهرة» فى «أوراق أخرى من الرماد والجمر» القاهرة، ٩٠ وانظر كذلك «يا أهل المسرح، فضوها سيرة» روزاليوسف ١٩٩٢/٩/٢١، وأيضا : «مهرجان التجريب العشوائى» روزاليوسف ١٩٩٣/٩/٢٠).

وحين راجعت أوراقى وجدت أننى سأعيد كتابة ما سبق أن كتبت، الأخطاء ذاتها والفوضى ذاتها والعشوائية فى الاختيار ذاتها، بل لعل هذا كله أن يكون قد زاد فى هذه الدورة الأخيرة

التى بدت شاحبة هزيلة، لا تبرق فى سمائها نجمة واحدة.

وهذا هو المهرجان فى دورته السادسة يصل بخطوط السلب إلى نهاياتها المحتومة، وأرجو أن نتأمل الملاحظات التالية :

* إن عروض المهرجان - ما استطعت أن أشهد منها، ثم ما قال وكتب الآخرون عن سواها، تكاد أن تخلو تماما من أى عرض باهر أو متألق أو يبلغ - حتى - قامة العروض المتميزة والثمينة التى قدمت فى دورات سابقة، وقد لاحظت حين رجعت إلى ما كتبت عن تلك الدورات أننى كنت أجد فى كل منها عدداً من تلك العروض الجديرة بالتوقف عندها والإشارة لها والإشادة بها .. أما فى هذه الدورة الجديدة فليصدقنى القارئ حين أقول أننى لم أجد عرضا واحداً جديراً بأن أشغله وأشغل نفسى بالحديث عنه، ولأن العروض كلها إنما هى «عينات عشوائية» من مسارح العالم، فلابد أن تحوى بعض العروض المحكمة، حسنة التنفيذ، متميزة فى هذا الجانب أو ذاك من جوانب التجسيد المسرحى : استخدام الألوان فى العرض الروسى، الإضاءة فى العرض الإيطالى، السنيوجرافيا أو تصميم المشاهد فى العرض التونسى، الأداء الصامت المبدع فى العرض المصرى «كونشرتو»، الدخول مع الجمهور فى علاقة مثيرة وغير تقليدية فى العرض اليابانى، إحكام الحركة فى العرض السورى... الخ

. لكنك ستجد بالمقابل أعمالا محدودة القيمة من حيث تقليديتها مثل العرض الهولندى عن فرقة مسرحية تؤدى أعمال شكسبير والصراع الدائر بين أفرادها وبين أدوارهم التى يلعبونها، والعرض البولندى الذى لا يعدو إلقاء حوار يونيسكو فى مسرحيته الشهيرة .. الخ.

إذن أكرر : خلت هذه الدورة تماما من أية نجمة ساطعة تضىء سماءها !

* تزايد كم الفوضى والاضطراب فى هذه الدورة عن سابقاتها، فما أكثر العروض التى أعلن عن مجيئها وتحددت مواعيد عروضها، ثم لم تأت أبداً، أو تلك التى أتت ولم تأت ديكوراتها، أو جاء بعض أفرادها دون الآخر، وما أكثر ما ذهب الجمهور إلى المسرح المحدد ليجدوه خاويا مظلماً وليس ثمة أحد يعنى بأن يقول لهذا الجمهور الذى خدع بأوراقهم شيئاً !.

وقد كان مشهداً مثيراً حقاً - فى ليلة المهرجان الأخيرة - أن يتسلل كل شاغلى الصف الأول من «مسرح السلام» وهم من المسرحيين ونقاد المسرح - فى الظلام أثناء العرض الهولندى كى يلحقوا بمسرحية أخرى، ولا يكملونها، بل يهرولون للحاق بالثالثة يعنى : قضمة من واحدة، ورشفة من الأخرى، ولحسة من الثالثة !

بل بلغ الأمر حد أن المسرحى الشهير فرناندو أرابال - وقد كان مفروضا أن يكون «نجم المهرجان» وعلى رأس «المكرمين» فيه - لم يصل، وأعلنت مذيعة الإفتتاح عن وصوله فى يوم حددته، لكنه لم يأت أبداً، ولم يعتذر، ولم يكلف أحد نفسه عناء تفسير الأمر !

كذلك ظهرت صراعات القائمين على تسيير دفة المهرجان، ولم تخف عن أعين المتابعين، فللمرة الأولى لا يلقى رئيس المهرجان - فوزى فهمى - كلماته العسيرة التى اعتاد القاءها فى حفل الافتتاح، وللمرة الأولى أيضا انتزعت منه مسئولية «الجانب الإعلامى» من المهرجان، وعهد به الى سمير غريب، المسئول عن ذلك الكيان الغامض المدعو «صندوق التنمية الثقافية»، (وأننى أتحدى أن يعلن أحد ميزانيته ووجوه إنفاقها ومهامه المحددة)، وللمرة الأولى كذلك تعلن مديرة المهرجان- هدى وصفى - استقالتها منه، ومن أعمالها الأخرى فى وزارة الثقافة، ولم تنتظر نهاية المهرجان لتعلنها، وجاء فى الأخبار أن الوزير لم يقبلها، ووعد بتصفية الخلافات بينها وبين رئيس المهرجان عقب انفضاضه.

وبدا الأمر كله أشبه بما نعرفه من تاريخ المماليك عن الصراع بين «الخشداشية» حتى يحسمه «الأستاذ» !.

* أثار اختيار لطفى الخولى لرياسة لجنة التحكيم الدهشة والتساؤلات، فهذا رجل قد انقطعت علاقته بالمسرح - التقليدى منه والتجريبى معاً - قبل أكثر من ثلاثين سنة !.

وأود أن أكون - هنا - واضحا كل الوضوح، والعلاقة القديمة بين الأستاذ الخولى وبينى، والتي تمثلت فى عملى محرراً بمجلة «الطليعة» التى ترأس تحريرها، سنوات متصلة، لن تمنعنى من قول الحقيقة، والحقيقة تقول إن المسرح والأدب لم يكونا أبدا من الانشغالات الرئيسة للطفى الخولى، وحصاده من الإثنين قليل ومحدود: ثلاث مسرحيات وثلاث مجموعات من القصص القصيرة، أولى المسرحيات «قهوة الملوك» (عرضت فى موسم ١٩٥٩/٥٨ من إخراج نبيل الألفى)، وقد أعدها عن قصة قصيرة له عنوانها «بدوي أفندى وشريكه»، ورجع بتاريخها إلى تلك الفترة التي ومضت كالشهاب فى ربيع ٤٦، واختار لأحداثها حارة علي رأسها مقهى (قد لا تملك أن تدفع عن ذاكرتك «زقاق المدق»)، وعن طريق النماذج التي يقدمها من سكان الحارة ورواد المقهى، يعرض للصراع الدائر والذى ينتهى بأن تتحول «قهوة الملوك» لتصبح «قهوة العمال». الثانية أهم أعماله والتي ارتبطت باسمه «القضية» (عرضت فى موسم ١٩٦٣/٦٢، من إخراج عبد الرحيم الزرقانى، ودام عرضها خمس ليال فقط ثم

أوقف)، وفيها يطرح السؤال: هل يجدى الترقيع والترميم فى أعمدة المجتمع وأبنيته، أم لابد من تغييرها تغييرا جذريا وحاسماً؟ وهو ينحاز بوضوح إلى جانب هذا التغيير الجذرى والحاسم (ولعل لطفى الخولى اليوم ينكر مسرحيتيه هاتين بين ما أنكر من معتقدات واقتناعات شبابه!)، أما الثالثة والأخيرة «الأرانب» فقد رفضتها لجنة القراءة فى «المسرح القومى»، ويكمل لنا الدكتور على الراعي فى كتابه الأخير بقية الحكاية، يكتب : «وقد حدث بالفعل أن اعتذرت مؤسسة المسرح عن تقديم مسرحية «الأرانب» للطفى الخولى، فغضب غضبا شديداً وأقسم لينتقم، وكان انتقامه شعارا ما لبث أن رفعه هو أهمية اتصال المثقفين بوزارة الإعلام، ومن أجل أن يتحقق هذا الاتصال أنشىء مسرح توفيق الحكيم الذى أخرج مسرحية «الأرانب» كما أراد لطفى الخولى («هموم المسرح»، ص ١٢٢) وأضع بعض النقاط فوق بعض الحروف: كان وزير الإعلام هو عبد القادر حاتم، ومدير مسرح الحكيم هو رشاد رشدى، وهما خصمان تقليديان وصلبان لليسار، حدث هذا فى ١٩٦٤. فتأمل!.

ذلك تفصيل تاريخ لطفى الخولى مع المسرح، فهل يكفى كى يصبح صاحبه رئيس لجنة التحكيم فى مهرجان للمسرح التجريبى؟ أترك لك جواب السؤال. أما أنا فافتح قوساً صغيراً

لأقول : إن له ثلاث مجموعات من القصص القصيرة: «رجال وحديد، ١٩٥٥»، و«ياقوت مطحون، ١٩٦٦»، ثم - بعد توقف طويل - «المجانين لا يركبون القطار، ١٩٨٦». الأولى والثانية تنتميان للون «القصة الواقعية» التي سادت الخمسينيات وبعض الستينيات (والتى لابد أن ينكرها الآن أيضا!) والمجموعات الثلاث محدودة القيمة، لا تشغل فى ديوان القصة المصرية القصيرة سوى سطور معدودات. فهل يكفى هذا الحصاد صاحبه ليحصل على «جائزة الدولة التقديرية فى الآداب»؟.

مرة ثانية: أترك لك جواب السؤال، لأضيف أن المصري الآخر فى لجنة التحكيم تلك تشكيلى ومثال معروف، يقيم فى باريس، وقد اختار لنفسه اسم «آدم حنين» بدل اسمه القديم «صموئيل هنرى» ، أى أن اللجنة قد خلت من مسرحى مصرى واحد! يعنى : لا تحكيم هناك ولا هم يحزنون، إنما كلها إجراءات «مهرجانية» وشكلية خالصة.

ذلك ما كان من أحداث الدورة السادسة لمهرجان المسرح التجريبى.

أما آن أن ينتهى هذا العبث كله ؟

(١٩٩٤)



هل هذا، حقا، هو الملك لير؟

لست أظن بوسع محب للمسرح أن يتجاهل هذه التراجيديا العظيمة، وألا تشغل فى قلبه مكاناً. هى كذلك عند معظم دارسى شكسبير ونقاده، ولعل «برادلى»، – أحد أئمة الدراسات الشكسبيرية – يعبر عن الكثيرين منهم حين قال بأنه لو كان مقدرا أن نفقد كل مسرحيات شكسبير، عدا واحدة، لطالب معظم العارفين بقيمته الإبقاء على «الملك لير».

لعل أهم الأسباب وراء هذه المكانة الفريدة التى تشغلها «الملك لير»، الوجوه المتعددة لخصوبة النص وقدرته على التجدد. أول هذه الوجوه، عندى، وما تتزايد أهميته هنا والآن، هو أنه يمكن أن يتقبل تفسيرا من وحى عصرنا المهموم بقضايا

السلطة: صلاحها وفسادها، الصراع من أجل الوصول إليها والاستئثار بها، هنا صراع يودى بكل المشاركين فيه أخياراً وأشراراً : يُجن لير ثم يموت، وتشنق كورديليا، وتسمل عينا جلوستر ويحاول الانتحار، وتلقى اثنتان من أكثر نساء المسرح إثارة للرهبة مصرعهما بالسم أو بالسكين. في هذا الضوء تبدو كلمات لير : «أيها التعساء العراة المعدمون أينما كنتم/ وأنتم تحتملون ضربات هذه العاصفة التى لا ترحم../ أنى لرءوسكم بلا مأوى،، وجنوبكم بلا طعام../ وسقفكم متعب ممزق../ أن تقيكم../ هول مواسم كهذه؟..»، وتبدو هذه الكلمات لونا من الإدراك المتأخر أو اليقظة المتأخرة لحاكم لم يكن من قبل يأبه بآلام التعساء العراة المعدمين، ودليلا على أن السلطة حين تفسد، يقع عبء فسادها على الرعية التعسة. انظر لهذه الكلمات يقولها لير لجلوستر : «أرأيت كلب فلاح ينبح على شحاذ.. والمخلوق يجرى هربا من الكلب؟ لك أن ترى فى ذلك مثل السلطة العظيم. الكلب فى وظيفته مطاع»، ويجلو لنا الناقد البولندى إيان كوت صاحب «شكسبير.. معاصرنا» وجها ثانيا : فى البدء كان ثمة ملك له مملكة وسلطة وحاشية وبلاط، وفى الانتهاء ليس ثمة غير شحاذين أربعة، هائمين على وجوههم وسط المطر والعاصفة، وقد ضاع منهم كل ما يميز الإنسان من مكانة أو

لقب أو حتى اسم يعرف به بين الناس :

ليـر : هـل هناك من يعـرفنـى؟/ هذا ليس ليـر.. أيمشـى ليـر هكذا.. أينطق هكذا؟/ من له يخبرنى من أنا؟

البهلول : ظل لير

مـرة ثانية يتردد السؤال نفسه والجواب نفسه، يعود «كنت» المنفى للملكه الذى نفاه :

لير : ها.. من أنت؟

كنت : إنسان يا سيدى.. إنسان...

وجه ثالث يتمثل فى هذا التطابق فى الاختلال وتفجر العنف فى الدوائر الثلاث التى تنداح معا : النفس الإنسانية والمجتمع والكون الكبير جميعا. وليلة العاصفة هى ذروة تفجر القسوة والشـهوة والحقد والأثرة فى قلوب البشر، والتناحر والخيانة والانقسـام بين أطراف السلطة، يحيط بهذا كله تفجر الرعود والبروق والشـآبيب والنيران، ليلة يصفها كنت بأن أجواءها المغضبة ترهب حتى «ساريات الظلام» فتجعلها تقضى فى جحورها.. «منذ شبابى لا أذكر أنى سمعت أو رأيت سجفا من نار كهذه، وقصف رعد رهيبا كهذا، وولولات كهذه من أمطار ورياح هادرة..» وقد لانكون بحاجة للقول بأن أول الوجوه التى تطالعنا بها المسرحية وأقربها منالا هى العلاقة بين الآباء

والأبناء : بين لير وبناته من ناحية، وجلوستر وابنيه من الناحية الأخرى، وهى علاقة تحتمل الكثير من الجدل ذى الطابع السيكولوجى أو من حيث أرساء التقاليد فى النظر إلى الشباب من جانب الشيوخ، والشيوخ من جانب الشباب، وتضع السطور الأخيرة فى المسرحية خطا تحت هذه العلاقة : «أكبرنا قد فاقنا بما عانى / نحن الشباب لن نرى كل ما رآه/ لا، ولن نعمر قدر ما عمر..»

تتعدد الوجوه، إذن، حسب رؤيتك للمأساة، لكن معناها الأخير والشامل، والذى يتخلق من جماع التفاصيل والعلاقات والكلمات – لو كان لنا أن نصل لهذا المعنى – فإنه قد يكون : لو كان حتما أن يعانى أخيارنا الشقاء والسقوط، فإن معاناتهم ترفعهم، وسقوطهم يصعد بهم لقمم خلقية رفيعة، وقد تطهروا بالشجاعة والمجالدة، وتجللوا بالمغفرة (ما أعمق التحول الذى يحدث داخل لير خلال فصول المسرحية الخمسة، والذى يمكن إيجازه فى كلمة واحدة: إنه عاد إنسانا!). انظر لكورديليا الجميلة – لا تظهر إلا فى أربعة مشاهد من المشاهد الستة والعشرين، تقول فيها أقل من مائة سطر – يظل حضورها جذاباً وآسرا، ويظل مشهد الغفران المتبادل بينها وبين أبيها، ثم المشهد التالى – وكلاهما فى الأسر – من أكثر المشاهد في

تاريخ المسرح رقة وعذوبة وفيضا بالمشاعر، وسط عالم يصخب بالعنف والقسوة والكراهية والضغينة، وإذا كان لير سيدخل - بعد قليل - حاملا جثتها، فإن موتها - المجلل بالشهادة والفداء- يكسر طوق الشر المغلق، ويبقى طاقة أمل أمام الإنسان المعذب فى إمكان التخطى رغم انتصار الظلام.

***

ولعل المسرحى الانجليزى المعاصر بيتر بروك (١٩٢٥-) أن يكون أكثر المسرحيين - لا النقاد ولا الأكاديميين المولعين بالشروح والتفاسير - تقديرا لشكسبير ومعرفة بمسرحه واهتماما بالصعوبات التى تحيط تقديم هذا المسرح لجمهور اليوم. هذه المعرفة الشاملة تحققت عبر ممارسة طويلة، فقد أخرج عددا هائلا من مسرحياته (بدأ إخراجه للمسرح - حرفيا- بعمل شكسبير «خاب سعى العشاق» وهو فى الحادية والعشرين، فى ١٩٤٦، وفى ذات السنة أخرج أيضا «روميو وجولييت» ثم «دقة بدقة» - لعب بطولتها جون جيلجوود - فى ١٩٥١، و«تيتوس اندرونيكوس» - لعب بطولتها لورانس أوليفييه فى ١٩٥٥، ثم «الملك لير» لعب بطولتها بول سكوفيد - فى ١٩٦٢، و«حلم منتصف ليلة صيف» فى ١٩٧٠، و«تيمون الأثينى» فى ١٩٧٤، وأخيرا«العاصفة - بالفرنسية» فى ١٩٩١

وهو يتحدث عن تجربته معه حديثا طويلا فى كتبه الثلاثة «المساحة الفارغة» ١٩٦٨، و«النقطة المتحولة ١٩٨٩» ثم «الباب المفتوح» ١٩٩٥».

ولاشك فى أن بعض أفكاره ستكون ملهمة لنا، أسوقها فى إيجاز شديد : يرى بروك أن شكسبير ليس مؤلفا مسرحياً مختلفا من حيث «الكيف» بل من حيث «النوع»، ومن يفكر فيه فى إطار سواه من كتاب المسرح كأن يقول إنه مثل يونيسكو لكنه أفضل، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء، ومثل بريخت لكنه أكثر إنسانية، ومثل تشيكوف وقد أضيفت لمسرحه حركة الجموع.. إلخ، فهو يخطىء السبيل إلى فهمه، عند بروك طريقة مثلى لفهم شكسبير : النظر فى مسرحه كله مرة واحدة : «إذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معا، بكل خطوط الرادار التى تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات، فإنه سيجد نفسه فى مجال غنى ومكثف ومركب إلى درجة لا يمكن تصديقها، وإذا تقدم خطوة أخرى فسيجد أن الشىء الذى عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير، وخرج إلى الوجود على صفحات الورق، إنما هو شىء مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف اخر، أنها ليست رؤية شكسبير للعالم، لكنه شىء يماثل الواقع أو الحقيقة، وكإشارة لهذه الحقيقة، فإن لكل كلمة

مفردة، أو سطر، أو شخصية، أو حدث، لا تفسيرات متعددة فقط، بل تفسيرات لا حصر لها، وهو يرى أن أعماله تطرح مشكلات عديدة حين تقدم لجمهور اليوم، وهو يشبه هذه الأعمال تشبيها دالا: «شكسبير لا ينتمى للماضى، ولو كانت المادة التى يقدمها صحيحة فهى صحيحة الآن، إنه مثل قطعة من الفحم، والمعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهى لحظة أن تشتعل، واهبة إيانا ما نريد من دفء وضوء، إننى أستطيع أن أكتب وأحاضر طويلا عن الفحم ومصادره، لكننى سأكون معنيا جدا بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ، فأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها، وتحيا فاعليتها من جديد..» بعبارة موجزة من عندنا : لابد من قيام «ضرورة» تحتم تقديم هذا العمل أو ذاك من أعمال شكسبير.

وفى سياق آخر، فى «المساحة الفارغة» يتحدث بروك عن «المسرح المميت».. و«ليست هناك أعمال أخرى يستطيع المسرح المميت أن يبقى فيها مخادعا وآمنا مطمئنا مثل أعمال شكسبير، فنحن نرى أعماله يؤديها ممثلون مجيدون بطريقة تبدو لنا الطريقة الصحيحة، فهم يؤدون على نحو حى ملون، وسط الموسيقى، وكل يلبس ثياب الدور من الرأس إلى القدم، كما يجب أن يكون أفضل المسارح الكلاسيكية، لكننا - فى الخفاء -

نجدها مثقلة بملل لا يطاق، وفى أعماقنا إما أن نلوم شكسبير أو نلوم فن المسرح أو نلوم أنفسنا»، وبطبيعة الحال، لا يلوم الجميع أنفسهم، فثمة أيضا «المتفرج الميت» يضع ثقله وراء كل ما هو غبى وسخيف ومبتذل، وهكذا يواصل «المسرح الميت» شق طريقه!.

***

لدينا ثلاث ترجمات حديثة لنص «الملك لير» (خل جانبا تلك الترجمة القديمة التى قام بها الكاتب المسرحى إبراهيم رمزى، وقدمها المسرح المصرى فى الثلاثينات من القرن الماضى) : ترجمة جبرا ابراهيم جبرا (بيروت، ١٩٦٨)، وترجمة الدكتورة فاطمة موسى (القاهرة، ١٩٦٩)، وأخيرا ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى (الكويت، ١٩٧٦) (عرفت بوجود ترجمة رابعة، لكننى لم أسع إليها، فليست هذه دراسة عن ترجمات «الملك لير»). ولعل الخطوة المنطقية الأولى هى أن يقوم المخرج بمراجعة الترجمات المتاحة والمقارنة بينها واختيار أفضلها أو المزج بين أكثر من ترجمة. لكننى أعتقد أن هذا لم يحدث، فقد اختار المخرج - أو اختير له - أن يقدم ترجمة الدكتورة فاطمة موسى. المقارنة بين الترجمات الثلاث تشير بوضوح إلى أن اثنتين منها (جبرا - بدوى) كانتا أكثر التزاما وتحريا للدقة،

بالنص الشكسبيرى، خاصة فيما يتعلق بالمفردات والتعبيرات التى تتناول أسماء النباتات والحيوانات والشياطين - المترددة خاصة فى أحاديث البهلول وادجار - والتى تشير إلى أصول فى الحكايات والأغنيات الشعبية الشائعة فى انجلترا الوثنية، قبل المسيحية، فى حين جاءت الترجمة الثالثة (وهى التى اعتمدها المخرج) أكثر تحرراً من هذا الالتزام، ومن ثم أكثر ميلا إلى استخدام مفردات وتعبيرات بديلة (مثل «أم سحلول» و«شمهورش» و«أشتاتا.. أشتاتا» وسواها).

على أى حال، قد لا يكون مهما أى النصوص اختار أحمد عبد الحليم قدر أهمية ما فعله بهذا النص. وأبسط ما يمكن أن يقال هنا إنه تعامل مع النص الشكسبيرى بخفة ولا مبالاة، فقام - بجسارة لايحسد عليها - بحذف كل ما بدا له غير مؤد إلى «تطوير الحدث». افتقدتُ بعض المشاهد والسطور فى الليلتين اللتين شهدت فيهما العرض، وحين راجعت نص العرض هالنى قدر ما حذف منه المخرج، إن هذا الحذف يبدأ من المشهد الأول ويستمر حتى السطور الأخيرة (خذ أمثلة قليلة : فى المشهد الأول يبدأ الحذف مباشرة بعد خروج لير، ويتناول نقطتين مهمتين : حديث كورديليا إلى أختيها، ثم الحديث بين هاتين الأختين حول مشروعاتهما تجاه أبيهما فى المستقبل، ويمتد

ليشمل السطور الأولى من مونولوج إدموند، ليبدأ بالسطر: «لم يصموننا بالخسة»؟ وفى المشهد نفسه يتم حذف جزء كبير من حوار جلوستر وإدموند حتى دخول إدجار، أما المشهد الخامس، الذى ينتهى به الفصل الأول، فهو محذوف بكامله، كذلك السطور الأولى من المشهد التالى، ثم يستمر فى قلب المشهد نفسه بين إدموند وجلوستر - وفى المشهد التالى كذلك بين كنت وأوزوالد، وكثير من سطور «كنت» بعد أن يوضع فى «التخشيبة»، ثم هو يحذف المشهد التالى كله، وهو يمثل مونولوج إدجار يكشف تحوله إلي «توما المسكين») ولن أضجر القارىء بمتابعة مواقع هذا الحذف، يكفى القول إنه قد طال كل شخصيات العمل، وأنه كان غليظا وغشوما لدرجة أنه كان يستبعد مشاهد كاملة، منها - إلى جانب ما فات عليك - المشهد الأول من الفصل الثالث، والمشهد السادس من الفصل نفسه، وهو مشهد بالغ الأهمية، يعقد فيه لير محاكمة خيالية لابنتيه الجاحدتين، كذلك المشهد الثالث من الفصل الرابع والمشهد السادس من الفصل نفسه، وهو الذى يسعى فيه جلوستر إلى الانتحار، وكذلك المشهد الثانى من الفصل الخامس، الذى ينقل أنباء المعركة، ويصل إلى المشهد الأخير فيقتطع سطورا من كل الشخصيات التى تجتمع فيه، بمن فيهم لير وكورديليا وإدموند وإدجار (الذى يكاد يختزل

كلامه كله، عدا ما يبقى على «تطور الحدث»)، وينتهى إلى السطور الأخيرة المتبادلة بين كنت وإدجار والبنى، أى الشخصيات الباقية على قيد الحياة، وبالأخيرين منها يناط الأمل فى المستقبل، وينهى العرض بمشهد جنائزى عقب موت لير.

ليست هناك قداسة مطلقة لأى نص، لكن «جدل الاحترام» هو ما يجب أن يسود التعامل مع مثل هذا النص، فليس شكسبير واحدا من ناشئة كتاب المسرح، أو غير العارفين به، بل هو «رجل المسرح» بالألف واللام. هذا من ناحية. من الناحية الأخرى، ليس ثمة عمل مجانى فى الدراما، ويجب أن تكون لكل كلمة تحذف (أو تضاف) ضرورة مطلقة يقتضيها السياق، وقد حاولت العثور على منطق يبرر هذا العبث كله فلم أجد شيئاً، بل وجدت الحذف يطال عناصر أساسية فى العمل المسرحى، سبق أن أشرت إلى مشهد محاكمة لير لابنتيه جونريل وريجن، وأشير كذلك إلى هذاالحذف الغليظ الذى أصاب كل تفكير جلوستر فى الانتحار وشروعه فيه، وخط جلوستر هو الخط التالى، مباشرة، لخط لير، ومأساته ذات المأساة، بل يطال أيضا سطوراً ذات دلالات حاسمة لفهم الشخصية، من ذلك حديث جلوستر عن «حكمة الطبيعة» [المشهد(٢) - الفصل (١)]، وحديث البهلول عن النمل «تعلم يا أخى من النملة.. إلخ» [المشهد(٤) .. الفصل

(٢)]، كذلك حديثه سأقول لكم نبوءة قبل أن أخرج.. » [المشهد (٢).. الفصل (٣)]. بل إن سطوراً بذاتها يتوقعها من يعرف «الملك لير» ولايجدها، واكتفى أيضا بمثالين : قول جلوستر : «نحن للآلهة مثل الذباب للصبية العابثين، يقتلوننا ملهاة لهم»، وقول لير الذى يعقب - مباشرة - حديثه عن «العرايا والمساكين» فى العاصفة : «كيف لم أفكر فى هذه الأمور من قبل؟».

أقول إننى لم أجد منطقا وراء هذا الاستبعاد كله، الذى يخلخل بناء العمل، ويسطح كثيرا من شخوصه، سوى رغبة المخرج فى الاستسهال، بالتركيز على ما يؤدى، فقط، «لتطوير الحدث». إن أى قارئ لشكسبير - لا أقول مسرحيا مشتغلا به- يعرف أن الأحداث فى أعمال شكسبير ليست لها، أبداً، الأهمية الأولى ، مرة ثانية عن هذا النص - بالتحديد - يكتب بيتر بروك : «أما فى «لير» فإن البناء الكلى للمسرحية هو المعنى المركب لثمانية أو عشرة من جدائل الحكايات المستقلة والمتساوية فى الأهمية فى النهاية، فالخيوط التي تبدأ كلها فى الحبكة الفرعية حول جلوستر، حين تتناسج تصبح هى المسرحية كلها..»

إذا كان هذا كله قد حذفه المخرج، فماذا أضاف؟

أول شىء أضافه هو تلك «الأشعار» التى كتبها فؤاد نجم للبهلول أو المهرج، والحقيقة أن هذا أمر يدعو للدهشة البالغة :

لماذا نجم؟ ولماذ أى شاعر عامية آخر؟ وماذا بوسعه أن يضيف إلى النص الشكسبيرى؟ هل سيترجم الكلمات المكتوبة بالعربية إلى العامية المصرية؟ ألا يخلق حالة شعورية ووجدانية مخالفة – دع عنك أنها أفضل أو أسوأ – للسياق الكلى للعمل؟

بطبيعة الحال، جاء نجم ببضاعته التى لا يملك سواها، وبقاموسه المكرور. انظر لأغنية «الافتتاح» والمفروض أنها تمهد المتفرج للدخول إلى العمل، ها هو يصف لير بأنه «فارس عنيد وعجول.. / سالك طريق مجهول..»، ثم يأسى له ولمصيره : «مسكين أيا إنسان/ فى سائر الأزمان../ جاهل ضمير الغيب../ والغيب ضميره مهول..»

(هل تلاحظ الخلط الواضح فى استخدام كلمة «الغيب» بكل ما تثيره من إيحاءات ذات طابع دينى فى انجلترا الوثنية؟)، خذ مثالا آخر تتضح فيه فجاجة «الترجمة» من العربية للعامية : يقول البهلول (فى ترجمة فاطمة موسى) : لاتظهر كل ما تملك../ ولا تتحدث بكل ما تعرف../ ولا تقرض بقدر ما تقترض../ واركب أكثر مما تمشى/ ولا تصدق كل ما تسمع/ ولا تقامر بكل ما تكسب./ دع الشراب والنساء واعتكف فى دارك/ يكثر مالك ويزيد مقدارك..»، وهي صياغات أكثر يسراً وسهولة مما هى فى ترجمة بدوى : «لتظهرن أكثر مما تملكن/ لتلفظن أقل مما تعلمن/ ولتقرضن أقل مما تملكن/ ولتركبن

أكثر مما تمشين/ لا تؤمن بكل ما تسمعن/ ولا تقامرمن بكل ماقد تكسبن/ لاتقرب الخمر ولاتزن ولا تكن إلا فى عقر دارك/ يكن لك أكثر من عشرين شيئا يا فتى/ فى كل عقدين لك..»، وما دام المخرج قد اعتمد الترجمة الأولى لهذه السطور، فما الذى أضافه نجم حين أصبحت : «متقولشى كل حاجة// ولا تظهر كل حاجة/ واركب أكتر ما تمشى/ وشك فى كل حاجة/ واحذر سحر الغوانى/ لتخسر كل حاجة/ واحفظ مالك حلالك/ من طيشك وابتذالك/ نصيحة نصحتها لك/ ومش مستنى حاجة..»، هل ساهمت هذه الترجمة، على نثريتها وركاكتها فى تقريبها لجمهور المتفرجين؟.

هذا نجم وتلك بضاعته، لكن المسئولية ليست مسئوليته، هى مسئولية من لجأ إليه وطلب منه أن يرصف الكلمات المكرورة على هذا النحو، كان القدامى يصفون من يفعل مثل هذا بقولهم إنه «كمن مزج الموز بالعسل، فلم يعرف طعما للموز، ولم يعرف طعما للعسل..»، وهذا تماما ما فعله المخرج حين مزج شاعر «سترانفورد» بشاعر «خوش قدم».

ثانى ما أضافه المخرج هو هذه «الاستعراضات» أو «الرقصات» التي لا أجد لها أية ضرورة على الإطلاق، ثمة رقصة افتتاحية، يلعب فيها الراقصون بالأقنعة، فى استعارة ساذجة لمعنى المسرح، ورقصة تعبر عن العاصفة، وثالثة تعبر

عن الحرب، وكلها لاتفعل سوى تشتيت الاهتمام بعيدا عما يحدث على الخشبة، أضف لذلك تقليديتها وفقرها فى التعبير عما تريد. ثم هناك أيضا كارثة إزاحة الحواجز بين الخشبة والصالة، هذه اللعبة المجوجة التى تستخدم فى مسارحنا لغير ضرورة، وأنت حين تتجاوز المساحة المحددة للتمثيل فأنت تهدف لتحقيق أثر معين : ما معنى أن يدخل جلوستر وكنت وأدموند من الصالة فى المشهد الأول؟ هل يعنى أنهم آتوون من خارج قاعة العرش؟ لكن هذا شأن الباقين أيضا، فلم يتميز هؤلاء؟.

وهل لأنه «بهلول» فإن معه رخصة شاملة لأن يذرع الصالة والخشبة كما يهوى، ولا يكتفى، بل يرتقى أيضا أحد «بناوير» المسرح؟ وما معنى أن يقطع لير الصالة كلها حاملا جثة كورديليا على ذراعيه، على ما فى هذا من إجهاد غير مبرر لكليهما، وهل كان الأمر سيختلف لو أن خطواته كانت على الخشبة لا تتجاوزها؟ لست أرى فى تنفيذ هذا المشهد سوى الإمعان فى ابتزاز مشاعر المتفرجين، لا أكثر!.

وتكرار حركة الممثلين، والمجموعات هبوطا من الخشبة وصعودا إليها لابد أن يتدخل - بالضرورة.. فى تصميم الديكور، بدرجاته الثقيلة، وتلك الكتل - التى تفتقد أى جمال - المعدة لأداء الممثلين، ويبدو أن هذا المخرج غير منتبه لأهمية «النقطة الذهبية» على الخشبة، فكل ممثليه يقفون فوقها أكثر من

مرة، بصرف النظر عن أهمية الشخصية، أو أهمية ما تقوله لحظة وقوفها، بل إن المخرج «يشطح» فيحول الإيحاء بوجود علاقة بين إدموند وريجن إلى مشهد ممارسة فوق النقطة الذهبية ذاتها!

هذه الظواهر كلها يمكن أن ترد إلى مصدر واحد : إنه السباحة مع تيار الذوق السائد، التماسا «للإقبال الجماهيرى» ولست أرى فى هذا سوى استمرار ذلك التوجه الخاطئ الذى قام به المسرحيون المصريون - الاستثناءات نادرة - حين قرروا - منذ منتصف السبعينيات على وجه التقريب - أن ينافسوا - «المسرح التجارى» بذات أسلحته، وكانت النتيجة أن فقد المسرح الجاد قدرته على المنافسة، وما بقى منه أصبح يخرب المسرح الجاد باسم المسرح الجاد نفسه!.

لدينا هنا أعظم مسرحى عرفه تاريخ المسرح، فى عمل هو من أعظم أعمال هذا المسرحى، ثم لدينا ممثل صاحب حضور هو يحيى الفخرانى، وأننى أود أن أقول كلمات قليلة عن هذه الظاهرة ونحن فى زمان تدليل «النجوم» وتدللهم : إنك مهما قرأت فى فن التمثيل وإعداد الممثل، عند ستنسلافسكى وميير خولد وجروتوفسكى وبروك وسواهم، ومهما استعنت بخبرتك فى المشاهدة - وإن كانت عميقة ممتدة - فلن تستطيع فهم ظاهرة «الحضور» هذه أو معرفة تفسير لها : ثمة ممثلون، ما أن يظهر

واحدهم على الخشبة؛ حتى قبل أن ينطق بكلمة أو يأتى بحركة، تتفتح مشاعر الجمهور وتتنبه كل أجهزة الاستقبال، وما أسرع ما تتوهج الشرارة بين القطبين، وتمتد آلاف الخيوط غير المرئية تصل ما بين الجمهور والخشبة، ويحتضن الجمهور ممثله ويضعه فى قلبه، ويتفاعل معه لأقصى حدود التفاعل، وقد أسقط عن نفسه أية صفة أخرى ليبقى مستقبلا، سعيدا بما يستقبل، غير أن لهذا الحضور وجهه الآخر : إنه ينفى عن فن المسرح صفته الأساسية من حيث هو فن جماعى، ومن حيث إن المعنى العام للعمل المسرحى إنما يتخلق من خلال عرض مختلف الرؤى التى تعبر عنها الشخصيات الأخرى، والحضور الطاغى لأحد الممثلين يعطى رؤيته ثقلا خاصا، يجعل جمهوره المحب يتقبلها دون أن يديرها فى رأسه، أو يقارن بينها وبين الرؤي التى تعبر عنها بقية الشخصيات ثم هناك ما هو أخطر : ما أسرع ما يهبط الفتور وتحل البرودة حالما يغادر هذا الممثل الخشبة أثناء العرض، فيبقى جمهوره متململاً ينتظر عودته، لا يلقى للأحداث التى لا يشارك فيها ممثله إلا أقل الاهتمام، ويستشعر بقية الممثلين هذا الإحساس، فيبادلون الجمهور فتورا بفتور!، وإحداث التوازنات الدقيقة بين هذه العناصر كلها هى مهمة المخرج العارف بما يفعل.

ويحيى الفخرانى - عندى - ممثل له هذا الحضور المشع،

لكن افتقاد رؤية للمخرج فى العمل الذى يتصدى له، ونكوصه عن تبنى وجهة نظر محددة فيه، يخضع لها - بالاتفاق على الحد الأدنى مع معاونيه من واضعى التصميم والموسيقى والثياب.. إلخ - كل الأدوات المنظرية والأدائية لبلورتها، وتقديم العمل كاملاً، باحترام لكلماته وشخوصه والعلاقات القائمة بينها، وإضاءة هذا كله وصولا إلى المعنى العام للعمل ورسالته..

أقول : إن افتقاد هذا كله جعلنا لا نحصل من الفخرانى إلا على القليل السهل : التعبير عن الشيخوخة بالخطى البطيئة المتقاربة، وارتعاشات اليد وتهدج النبرات، ثم هذا الخلط أو اللوثة التى أصابت لير فى القسم الثانى من العمل، فجعل أداءه واقفا على الحد الفاصل بين العقل والجنون، الانضباط والانفلات..

هل أكون مغاليا لو قلت إننى ما زلت أتمنى أن أرى يحيى الفخرانى يلعب الملك لير؟

(٢٠٠٢)

حلاق بغداد
رحلة البحث عن «أبى الفضول»

فى يناير ١٩٦٤، على خشبة المسرح القومى - الذى كان - ارتفعت الستائر، للمرة الأولى، عن «حلاق بغداد»، وبعد ثمانية وثلاثين عاما، بالضبط، يعيد مسرح الدولة، رفع ستائره عن «الحلاق»، هل قلت ستائر؟، لا، ليست ستائر، بل زفة صاخبة تصحب الداخل إلى المسرح، وتقوده حتى تجعله وسط الزحام الخانق على أبواب الصالة، ألسنا فى بغداد؟، فلنقدم للناس، إذن، أغنيات وألحانا من فرقة للموسيقى العربية، وستحتفظ الفرقة (خمسة عازفين وثمانية مغنيين)، بأماكنها على جانبى الخشبة، وستقدم فواصل موسيقية وغنائية، فواصل ليست من نسيج العمل ولا علاقة لها بأحداثه، بل هى من مألوف ما تقدمه

أية فرقة للموسيقى العربية، وستصاحب الممثل الأول فى العرض، وتلبى نزوته الدائمة فى الغناء بصوت منهك، لا جمال فيه!.

من اللحظة الأولى، إذن : إذا كنت ممن شهدوا العرض الأول - مثلى - سيفاجأك الاختلاف، وستظل تراوح بين ما تراه أمامك، وما يعرضه مسرح الذاكرة، أما إذا كنت لم تشهد العرض القديم فسيتولى أصحاب العرض الجديد تذكيرك به فى «برولوج» يسبق العرض، تسقط صورة كبيرة للفنان العظيم عبد المنعم إبراهيم (١٩٢٤-١٩٨٧)، أول من جسد «أبا الفضول» ولعله خير من جسده، ويدور حوار مفترض يشجع فيه عبد المنعم بطل العرض الجديد (محمود الجندى) على تقديم الدور، فيعبر هذا عن تردده وخشيته، ولاينسى الإشادة بمسرح الستينيات، الذى يحاكون (سمعتها : يحاكمون) عملا من أعماله، ويبدأ القسم الأول بعد فاصل موسيقى وغنائى طويل، وتظل صورة عبد المنعم لتفصل بين جزئى العرض، ثم فى نهايته، (على أى حال: هى ليست صورته فى «حلاق بغداد» لكنها صورته فى عمل تال للمؤلف نفسه، وله الطابع نفسه، هو «على جناح التبريزى ١٩٦٨/١٩٦٩)، هكذا: ستجد كل شىء يدفعك لإجراء المقارنة ويغريك بها، وإذا مالت الكفة نحو العرض

القديم فلا حيلة لأحد.

هل كان، حقا، الزمان غير الزمان، والناس غير الناس، ومن ثم فالمسرح غير المسرح؟.

بأقصى قدر ممكن من تجنب الحنين إلى «الماضى الجميل» : ماضينا وماضى بلادنا على السواء، سنحاول تقديم الحقائق، ولنبدأ بصاحب النص : عرضت «سقوط فرعون» - مسرحية ألفريد فرج الطويلة الأولي - إحدى عشرة ليلة فقط، من نوفمبر ١٩٥٧، وانهال سيل من المقالات والتعليقات يلاحق المسرحية، ثار غبار كثيف وارتفع ضجيج صاخب، لم يبق صاحب قلم لم يسهم فيه.

عندى، وقد قمت بتحقيق واقعة «سقوط فرعون» بكل ملابساتها، فإن النص نفسه كان السبب الأساسى وراء هذا الضجيج، جاء أشبه بقطب مغناطيسى جذب إليه كل آفات الواقع الثقافى، الذى هو جزء من، وتعبير عن واقع سياسى اجتماعى قائم، أبرز ملامحه، آنذاك، رسوخ سلطة النظام بعد خروجه المنتصر من أحداث ١٩٥٦ وصعوده عربيا وعالميا، وسعى جماعات من اليسار لاكتساب مواقع تحت مظلته، وامتدت الجسور بين قادة النظام، وتنظيمات اليسار، لكن شهر العسل هذا لم يدم طويلا، وما كان له أن يدوم، فبعد أكثر من

عـام واحـد فـتـح النظام أبواب سـجـونـه ومـعـتـقـلاته على كل مصاريعها، ودخلها صاحب «سقوط فرعون» وكثير من مهاجميه ومادحيه على السواء، وغاب ألفريد - على رغمه - حتى ١٩٦٣، فى العام التالى عرضت «حلاق بغداد»، وفى الذى يليه «سليمان الحلبى»، وفى ١٩٦٦ «عـسكر وحـرامـيـة»، وفى ١٩٦٧ «الزير سالم»، وفى ١٩٦٨ «على جناح التبريزى»، وفى ١٩٧٠ «النار والزيتون»، وهكذا : أصبح ألفريد فرج واحدا من أهم كتاب المسرح المصرى، والعربى، على الإطلاق.

فى هذه المسيـرة لعبت «حـلاق بغـداد» أهم الأدوار، كـانت بمثابة الدقات التقليدية التي تعلن قيام مسرح مختلف عما هو سائد، وتأكدت ملامح هذا المسرح فى الأعمال التى استلهمها المسرحى من «ألف ليلة» وحكايات التراث العربى بوجه عام : الابتعاد من أجل الاقتراب، تصفية الواقع مما هو شائب وعابر لتقديمه على نحو أصفى وأكثر تركيزا، استلهام الطابع الخيالى الساحر، ومن ثم انطلاق الخيال بغير حدود، النهايات السعيدة، اتساقا مع حكايات «شهر زاد» من ناحية، والتزاما بأصول الكوميديا، من الناحية الأخرى، ثم تلك الميزة الثمينة التى تحققت لألفريد فى أعماله الكبرى- أضع تحتها أكثر من خط بالنظر إلى ما سيلى - وهى اللغة، ليست الفصحى وليست العامية، لغة

خاصة جدا تقوم على تطويع تراكيب الفصحى لنطق العامية، وتطويع تراكيب العامية لشروط الفصحى، وهى - فى كل الأحوال - مؤثر مسرحى يتصل بصميم العمل، لا بلاغة لفظية خارجية بل بلاغة مسرحية.

وحظيت «حلاق بغداد» من هذا كله بنصيب واف، مما جعلها واحدة من درر الكتابة العربية للمسرح، وما يجعل أى عاشق للمسرح لا يقوى على تجاهلها أو الاستخفاف بها، فماذا فى «الحلاق»؟ رجع الكاتب إلى «الجاحظ» و«ألف ليلة» والتقط شخصية واحدة هى «أبو الفضول» وراح يعيد خلقها ويحملها هموما معاصرة : لماذا أحس بالقلق والاندفاع إلى الفعل حين أرى الفساد من حولى يغرق كل شىء؟، وحين يندفع إلى الفعل فهو ليس أسير قهر عصابى لايستطيع دفعه، لكنه يختار - عن عمد ووعى - أحد جانبى الصراع فى نفسه، بكلمات أبى الفضول : قلبان فى جوفى.. قلب لى وقلب علىَّ.. إن وجدت أحدا فى ورطة قلب يقول لى : لا تكون أبا الفضول، ولاتسمى نفسك باسمك إن لم تنقذه من ورطته، هذا قلب علىَّ.. وقلب يقول لى : يا أبا الفضول.. يكفيك ما نكبتك به مروءتك من نكبات، فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذا .. هذا قلب لى..» وهو، عادة، لايستمع إلى القلب الذى له، فيكف يده ويمضى ليوفر لأطفاله

الخبز واللبن، لكنه يندفع إلى الفعل، كى يؤكد انتصار قيمة الحب بين «يوسف وياسمينة»، وقيم الحق والعدل مع «زينة النساء»، ثم هو مهموم كذلك بقضية الأمن، لايطلب من الخليفة، منديل الأمان لنفسه، فقط، بل لكل فرد من أفراد الرعية.

أخذ الفريد عن الحكايتين القديمتين أشياء،وأضاف أشياء : أخذ هذا الجو السحرى الخلاب، وأخذ النهاية السعيدة، وأخذ طريقة بناء اللغة وكثيرا من مفرداتها، ثم أضاف همومه المعاصرة، والوعى الحاد بأصول الصنعة المسرحية، تدعمه معرفة شاملة، بالكوميديات العظيمة فى تاريخ المسرح، من ناحية، وملاعيب المهرجين من الناحية الأخرى، ثم تطويع اللغة بحيث تصبح مؤثرا مسرحيا وقريبة الفهم والتلقى معا، وقد التقط الدكتور محمد مندور أهم سمات حلاق بغداد، فكتب - بعد أن عرض لثلاثيه «بومارشيه» : «حلاق أشبيلية - زواج فيجارو » -يقول : «وكذلك الأمر فى أبى الفضول، فهو ابن ثورة ١٩٥٢ العظيمة، وسيحتفظ به التاريخ نموذجا بشريا رائعا لابن هذه الثورة الذى قد يساوره الشك أحيانا فى إنه مخطىء لحشر نفسه فيما لايعنيه مباشرة من شئون مواطنيه، وخاصة المستضعفين المستذلين منهم، حتى ليخيل إليه أنه فضولى يلقى ما يتسحق من جزاء، لكنه مع ذلك لايدع سبيلاً لهذا الشك

والبلبلة على إرادته وضميره الاجتماعى، وكأن هذا الثائر العظيم على الظلم والاستغلال والحقارة الاجتماعية لايعى ما يفعل، بل يلهو بروح خفيفة مرحة متفائلة، تتضح فيها روح الشك أو البلبلة التى تجرى أحيانا على لسانه.. لكنها لاتنفذ، قط، إلى إرادته وضميره»..

وكأنما كان عبد المنعم إبراهيم على موعد مع أبى الفضول، عنه يتحدث ألفريد فرج نفسه : «عبد المنعم ابراهيم هو الكوميديان الرقيق الذى يشخص الرجل الصغير اللطيف محب المرح المقبل على الحياة، الماكر مكر الرجل ذى القلب الكبير الذى إن كذب عليك يعتذر قبل مضى دقائق ويصحح لك ما قاله، كان له وجه جذاب وله قبول طاغ، يبتسم كل من يراه قبل أى حديث، والذين مثلوا معه فوق المنصة كانوا يعبرون لى عن عجبهم، ويسألوننى كيف يستطيع عبد المنعم أن يمس أعمق شغاف القلب عند المتفرج بهذا اليسر، وهذه التلقائية بلا عناء، أو تصنع أو تكلف أو عمد أو صياح..»، وعن مشهد «منديل الأمان» بوجه خاص يكتب ألفريد: كان الحلاق فى الفصل الثانى يطلب من الخليفة منديل الأمان قبل أن يشهد أمام القاضى بالصدق، فلما رمى له الخليفة (إبراهيم الشامى) المنديل توقف عبد المنعم فى وسط المسرح كأنه توسط الدنيا وقال : بس..

بس.. بس.. وأخذ يلوح بالمنديل للوزير فيقفز مرتاعا، وللقاضى فيتراجع خائفا، فيلوح بالمنديل للجمهور في الصالة، فتضج الصالة بالضحك والتصفيق الصاخب، فيعيد عليهم عبد المنعم الحركة كأنه يقول لهم : تريدون بعض المناديل ياناس؟ فيزدادون صخبا وضحكا وتصفيقا وصياحا فى بعض الأحيان : أعد.. أعد..»، هذا ما رآه ألفريد، أما أنا فقد بقى فى ذاكرتى هذا المشهد : فى إحدى ليالى العرض - لاتنس أننا كنا فى عام ١٩٦٤، وذكريات المعتقلات وأجهزة الأمن لاتزال حية طازجة - بلغت استثارة الجمهور حدا كبيرا، وانتقلت هذه المشاعر إلى الخشبة، فراح الممثل العظيم يدور حول نفسه - فى مثل رقصة الدراويش - ملوحا بمنديل الأمان، ورأيت الأستاذ الدكتور محمد أنيس : المؤرخ، وصاحب مدرسة متقدمة فى دراسة التاريخ المصرى الحديث، رحل فى ١٩٨٦، منفعلا مستثارا بين المتفرجين، يخرج منديلا أبيض من جيبه، ويلوح به ، فيتبعه آخرون!.

إنما لهذا كله أصبحت «حلاق بغداد» واحدة من أفضل مسرحيات الستينيات.

***

وقد ظل تقديم هذا العمل مصدر منازعات بين المؤلف

والمسئولين عن مسرح الدولة، مهما تغير أولئك المسئولون، يذهب أحدهم ويأتى الآخر والمشكلة على حالها، المؤلف متمسك بمخرج بعينه، والمسئولون يقترحون مخرجا آخر، ويقول قائل إن المؤلف يسوِّف ويفتعل المشكلات حتى تنقضى مدة العقد، ومن ثم : لابد من عقد جديد وأجر جديد، لست أحكم على النيات، ولست أعرف ما يدور - فى السر أو فى العلن - وراء أبواب أجهزة الثقافة الرسمية فى بلادنا، لكننا نعرف ما يصدر عن هذا كله.

إذن، ها هو الحلاق يعود إلى الخشبة من إخراج المخرج الذى أصر عليه المؤلف : هناء عبد الفتاح، وتقول أفيشات العرض إن ثمة، رؤية موسيقية، لانتصار عبد الفتاح أيضا، لكننا لانرى «رؤية موسيقية» ما، هى تلك المقطوعات «الأغنيات» التى أشرت إليه فيما سبق، هذه الشخوص من حلاق بغداد، نعم، هذه العبارات من حوارها، نعم، لكن المعنى العام للعمل سقط فى هوة الصخب والتهريج، والفكاهة الخشنة، وأضاع هذا معنى الدفاع عن قيم الحب والحق والعدل والأمان، كل الممثلين يتنافسون فى الإضحاك، وهم يلجأون إلى الفكاهة الغليظة : هذه ممثلة بدينة، تلعب دورى «شفيقة» في الفصل الأول، و«جلنار» فى الثانى، والهدف : إبقاؤها على الخشبة أطول وقت ممكن، مصدرا للفكاهة الفظة، والممثل الأول لايكف عن

مماحكتها ووصفها بأنها «بقجة» إلى جانب بعض التلميحات، ذات الطابع الجنسى، وهى - من جانبها - تبالغ فى أدائها وتبذل جهدا حركيا وعضليا في غير طائل، وينطبع الأداء كله بطابع مبالغات أصحاب الأدوار الثانوية من أجل لفت الأنظار وجذب الانتباه، لايكاد يشذ عن هذه المبالغات أحد : هذا «الشهبندر» يدخل إلى المسرح حاملا زجاجة خمر يبقيها دائما على شفتيه، وهل ثمة أسهل وأكثر نمطية من هذا؟ (هل يجدى شيئا أن نقول: إن هذا كان دور شفيق نور الدين؟) والسيدة التى تلعب دور «زينة» لاتمثل قدر ما تتلاعب بشعرها، وهى لاتبخل على جمهورها برقصة كاملة على أنغام الموسيقى العربية، على اتفاق مع الدور أو اختلاف، لايهم، المهم أن تمتع جمهورها بشىء مما عندها : إن فاتها التمثيل فيجب ألا يفوتها الرقص، ثم خذ عندك هذا الشاب الذى يلعب دور «يوسف» وهو دور مهم فى الفصل الأول، إن مخرج العرض يهتم به اهتماما خاصا، فيؤطر مشاهده، وكثيرا ما يجعله فى «النقطة الذهبية» من الخشبة، منتصف المقدمة، وواضح أنه يضيق بتلك العربية البسيطة التى كُتبت بها المسرحية، فيؤدى العبارات العربية على نحو مؤد للسخرية بلون من الأداء لايعرف عنه سوى المبالغة فى الحركة الواسعة والنبرة المفتعلة، ولا بأس بأن تصفه أفيشات

العرض «بالنجم الصاعد»، وتقدم اسمه على بقية الأسماء، لاعجب ولا غرابة، فهو ابن ممثل شهير وممثلة شهيرة، لم أدهش حين عرفت أنه طالب لايزال فى السنة الأولى بمعهد المسرح، وأنه رسب فى مادة التمثيل، لم أدهش، وقلت فى نفسى : إذا كان مخرج العرض هو نفسه رئيس قسم التمثيل بالمعهد، فلابد أنه يعرف من مواهب طلبته غير مانرى!، لم أدهش لأننا نواجه الظاهرة نفسها فى كل مجالات الواقع : ألا يدور الحديث كثيرا عن «أبناء المسئولين» وما يحدثونه من فساد وإفساد وتخط لأعناق الناس؟، ألانرى اثنين من كبار أساتذة الطب يقفان فى قفص الاتهام للسبب نفسه؟، لم أدهش، إذن، وقلت فى نفسى : وهل نحن اخترنا حكامنا ومسئولينا حتى نختار فنانينا وممثلينا؟ هذا من ذاك!.

ثم إن المخرج عمد إلى حذف عدد كبير من جمل الحوار فى النص الأصلى، كما أضاف عبارات مغرقة فى عاميتها، من أجل تيسير الأداء - اليسير أصلا - على ممثليه، لست من عبدة النصوص، لكننى أعرف أن الحذف من النص، مثل الإضافة إليه، يجب أن يكون لدافع قوى، وهذا نص بالغ الإحكام، وكثير من الجمل والعبارات التى حذفها المخرج لها وظائفها فى تحديد ملامح الشخوص الناطقة بها، إضافة للمسات الكوميديا الرقيقة

فى الصياغة، إن هذه ليست مسئولية المخرج وحده، لكنها مسئولية صاحب النص أيضا، يقتضينى الصدق أن أقول إن ألفريد فرج لم يعد يعنيه سوى الحضور والوجود الدائمين على ساحة الثقافة الرسمية، هكذا هو منذ رجع من منفاه الاختيارى أواخر الثمانينيات، واستقر فى القاهرة، يراوح بينها وبين مستقره فى لندن، وما عرض له بعد عودته يؤكد هذا الاختيار : «غراميات عطوة أبو مطوة» (الإخراج لسعد أردش) فى ١٩٩٣، و«الطيب والشرير» (الإخراج لأحمد عبد الحليم) فى ١٩٩٨، العرضان مسرفان فى الاستعراضات وأفانين الكوميديا على حساب الحمولة الفكرية، وهما خاضعان لكل شروط «سيطرة النجم» (يحيى الفخرانى فى العملين)، بل إن ألفريد تنازل فى العرض الثانى عن سمة من أهم السمات التى ميزت مسرحه، وهى اللغة، فقام - مقابل أجر إضافى - بتحويل النص إلى العامية، استجابة لطلب المخرج والممثل الأول.

لهذا، لست أظنه يعترض على شىء أو أحد، تلك اختياراته، وهو المسئول عنها.

***

ذهبت أبحث عن «أبى الفضول» فوجدت محمود الجندى، وجدت «النجم» لا «الممثل»، وقد نقول هنا إنه لم يصبح نجما

على المســرح (قليلون مــا زالوا يذكــرون أدواره فــى «مـســرح الطليعة» وأعمال سمير العصفورى ويسرى الجندى) لكنه أصبح نجما فى مسلسلات التليفزيون التى أعادت تصديره للمسرح التجارى، وهو من ثم، يتفضل على مسرح الدولة بأن يلعب دورا على واحدة من خشباته، ومن حقه - تاليا - أن يسلك مسلك النجم على الخشبة، والبضاعة هى ذاتها، نفس كليشيهات الأداء، الملامح المجهدة نفسها، والصوت المنهك، لازمات المهرج نفسـهـا، آفـات الخروج عن الدور والحديث إلى عـارفـيـه فى الصفوف الأولى، أو التبسط مع ممثليه أو إهانتهم حسبما يتراءى، بل إنه يستطيع أن يمضى لأبعد من هذا كله، فيوقف العرض كله، بانتظار عودته من الحج!

وعلى مرمى حجر منه، «نجم» آخر يوقف عرضا آخر لحضور مهرجان سينمائى محدود القيمة فى بلجيكا!

إلى هذا الحد يصل التدليل القبيح للنجوم على مسرح الدولة، ثم يتنطع متنطعون ويقولون لنا إن هذا المسرح قد تجاوز «مسرح الستينيات» لكنهم لايقولون لنا : كيف ولماذا؟

إنما هو هراء مرسل، وتعال حاسبنى!

(٢٠٠٢)

اعتباطية الكتابة..
وغيبة الإخراج.. وكليشيهات الأداء
«فـــى عـــز الضـــهـر»

تلكأت طويلاً قـبل مـشـاهـدة هذا العـرض، وحين تفـحـصت دوافـعى لهـذا التلكؤ بدا لى أننى كنت أرجىء خـيـبـة أمـل، كنت أعلل النفس بأنها يجب أن تكون أفضل من العمل السابق لذات المؤلف وذات المخـرج وذات الممـثلة الأولى (دع عنك أنهـا ذات الخشبة، فثمة لعبة صغيرة من ألعاب مسئولى أجهزة الثقافة الرسمية هنا: أن العرض ينتجه المسرح «الحديث» لكنه يقدم على خشبة «القومى»، لو كان بقى لهذه الأرصاف معنى: فلا الحديث بقى «حديثا» ولا القومى بقى «قوميا»، لكنها «ألفاظ مملكة فى غير موضعها»!)، وكنت أقـول إنهم، لاشك، أفادوا من جوانب السلب فى تجربتهم السابقة («الناس اللى فى التالت»، عرضت

للمرة الأولى فى أبريل ٢٠٠١)، أما وقد شهدت العرض مرتين، وبين يدى نسخة من النص، فإننى أستطيع القول - بضمير مرتاح - إنها خيبة أمل كاملة الشروط !.

المكان أحد الحلول السهلة التى يفضلها كتاب الدراما لأنها تتيح لهم اجتماع نماذج قد لا يكون اجتماعها ذا منطق فى مكان آخر: الفنادق والمطارات ومحطات السفر، وهى هنا «منطقة سكنية مطلة على أحد شواطئ الإسكندرية»، والنماذج التى نراها تستأجر الشقق التى تملكها «الحاجة زينة»، الشخصية الأولى فى العمل، معها يقيم أخوها «صاصة» (هو فى أصله: جابر) وابنها «ميمى» (وهو فى أصله محمد)، وفى شققها تقيم عائلة «خربوش»: امرأته وولداه، و «الأحمدى» وامرأته وابنته وابنه، ثم «لولا» فتاة الليل التى تستخدمها الحاجة وتؤويها، وبينهما علاقة قديمة غامضة، والخدم: البواب وامرأته، وخادمة أخرى، وعلى الهامش - حقيقة ومجازاً - يقيم «عرفة» أو «الصول عرفة» الذى وقف به زمانه عند يوم من أيام يونيو ١٩٦٧ .

تلك هى كل شخصيات العمل، بعضها يقترب من «عين الكاميرا» - لا أقول «بؤرة الحدث» لأسباب قد تتضح مما يلى - أكثر من سواها، وبعضها يغيب غيابا يكاد يكون تاما، والمؤلف

يقدم عمله بأنه عن قضية الأجيال، وأنه أراد من خلاله أن يطرح المشكلة، وأن يقدم «قرار اتهام وعريضة دعوى، أوجهها إلى جيلى، وما اتصل به من جيل تال تبوأ موقعه فى الساحة فعلا، وجيل ثالث يشارف على أعتاب المشاركة.. هذه الأجيال التى أعتبرها مسئولة عن الجيل الرابع.. الزهور التى تتفتح.. والتى نوشك بعجزنا وإحباطاتنا وما فرضناه عليها من أمراضنا، أن نرسل بها إلى الضياع..» إنه يتحدث عن أجيال أربعة، إذن، لكن هذا ما لانجده فى المسرحية ذاتها !.

ثمة جيلان، أحدهما حاضر بقوة، وثانيهما غائب إلا قليلا، جيل الآباء: الحاجة وخربوش، والأحمدى، ثم جيل الأبناء الذين يغيبون تماما فلا نراهم إلا فى مشهد النهاية، لكنهم يتركون وراءهم واحدة منهم، لا نستطيع أن نعتبرها نائبة عنهم، أو ممثلة لهم، بل إننا لا نستطيع أن نعتبرهم جميعا ممثلين لجيلهم، وهذا ما يخلخل دعوى المؤلف من الأساس .

لماذا؟، فلننظر إلى السياقات التى صدروا عنها، أى ما عليه جيل الآباء، الحاجة زينة: عاهر ثم قوادة ثم «سيدة أعمال» تحيطها الريب، رغم أنها تقول أنها «حجينا.. وتبنا».. إلاأنها تبدو كمن لا تتورع عن الممارسات القديمة، سوف نعرف شيئاً عن ماضيها – من خلال السرد، لا من خلال الحدث – وهو

ماض مشين، كيف نتوقع أن يكون ابنها، اللائذ بحضنها، الذى لم يعرف لنفسه أباً منذ رحل الأب، وهو صغير؟، خربوش: هلاس خباص بصباص، وامرأته تعرف حقيقته، وتفضحه، فى «مونولوج» مخصوص - وتقول لنا إنها تسعد حين تتغير عطور النساء العالقة بثيابه، أما إن تكرر العطر فإن هذه إشارة خطر، لأنها المرأة نفسها، وهو لا يأتى لبيتها إلا أداء لواجب، والرجل يعترف بهذا ولا ينكره، وقد تتساءل - مثلى - وما الذى يحول بين هذه السيدة - الأم - والعكوف على تربية ولديها، حتى أنها - تقول لنا فى المونولوج المذكور - تخطئ اسميهما رغم أنهما ليسا توأمين ولا يشبه أحدهما الآخر؟ (من بين ممثلى مصر كلها لا يليق بهذا الدور سوى يوسف داود، ولك أن تتخيل شكل الملاحاة الزوجية بينه وبين السيدة ماجدة الخطيب!)، ثالث واحد هو الأحمدى: كان موظفا صغيرا فقيرا لكن امرأته ظلت تلح عليه كى يخرج مع الخارجين، وهى - بعد عشر سنوات، أى الآن - تقول عنه إنه «يدور فى الساقية ويحدف بدل الميه دولارات واسترلينى وريالات ودنانير».. وطبيعى - فيما ترى - ألا يهتم بابنه أو ابنته (التى أرادها المؤلف ناطقة باسم الجيل)، وتواجه الإبنه أمها بمسئوليتها عما أصبح عليه الأب، ليس هذا فقط، بل إنها - هى وأخوها - يعرفان علاقتها السرية بقريبها

ومشروعهما المشترك، وتحدد الإبنة ملامح المشروع : «يمكن تستنوا لما يبقى الأحمدى «اكسبيارد» (كلمة انجليزية من باب التفاصح والسنوبزم تعنى انتهاء الصلاحية!) ويرجع من بلد الفلوس بآخر شوال مليان، تاخدوه، وتقولوا له طلق، وإذا ما طلقش يتخلع أو يتوزع فى كام كيس بلاستيك»، وما يزيد الأمر غـرابة أن الزوج يعـرف بما تدبره له امـرأته، ويفـاجـئـهـا بالتفاصيل، دون أن نعرف دوافعه للاستمرار فى هذا الدور، ولا بأس بأن يزيد الطين بلة فـيـبلغـهـا بأنه قـد تزوج من زوجـة «حقيقية» فى البلد التى يعمل بها، وأنه عائد إليها الآن، هذا المشهد الأخير تجده فى العرض ولا تجده فى نص العمل، وتلك مسألة سنعرض لها فيما يلى، هذا الأب وهذه الأم.. كيف نتوقع أن يكون ابناؤهما ؟.

هذه هى النماذج التى تقدمها المسرحية ولا تقدم سواها، ثم تمضى إلى التعميم، ويتحدث المؤلف عن «قرار اتهام ودعوى وقضية أجيال...»، وماذا عن أفراد هذا الجيل الذين لا تكون أمهاتهم عواهر أو خائنات، ولا يكون آباؤهم على هذا القدر من الفساد والتهرؤ؟ ماذا عن ملايين الناس، ملح الأرض، الذين يطلبون خبزهم الشريف كفاف يومهم، ويعكفون على تربية أبنائهم حسب شروط التنشئة التى يصوغها خزين متراكم من

القيم والمبادئ وأنساق السلوك السوى ؟.

ليت المؤلف قدم نموذجا واحدا ناجيا!.

هما جيلان، إذن، يتأرجح بينهما جيل ثالث يمثله الخال «صاصة» والأخت الكبرى «لولا»، ولابد من الوقوف لحظة عند العلاقة القائمة بين «صاصة» أو «جابر» وأخته الحاجة «زينة»، فهذه العلاقة هى التى تقف فى مقدمة العرض، وتحظى من اهتمام صانعيه بالقدر الأكبر، إننا نستطيع أن نلملم تفاصيلها من حوارهما، ومن بعض ما يقوله الشاهد الميت الحى الصول عرفة، جوهر العلاقة أن زينة هى التى احتضنت أخاها منذ كان فى السادسة.. وفى واحدة من مكاشفاتهما يحدثها عن زوجها الأول: «،،مش سعد ده اللى بعتى الدنيا كلها عشانه.. وأول ما بعتى أخوكى الصغير.. الأمانة الدفيانة فى حضنك.. رميتيه على طول دراعك ولا همك ..

زينة: رعيتك.. وصرفت عليك بدل الجنى ألف.. وبدل الألف عشرة .

صاصة: من بعيد لبعيد.. سبتينى أتقلب فى بيوت الناس.. من حضن لحضن ومن إيد لإيد ومن رجل لرجل.. اتلاعبت وانضربت واتاخذت على قفايا واتشطت بالقديمة»...

لكنه، رغم هذا كله، يقول لنا، ولها فى مكاشفة أخرى (كل

شيء في هذا العمل يأتينا عن طريق «القول» لا «الفعل» ولما كان المسرح، في جوهره، حدثا، فلك أن تستنتج ما تشاء!) إنه تخرج في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بتقدير جيد جداً (هل يستقيم؟ شاب يعيش تلك الحياة التي وصفها كيف يمكن أن يتحقق في دراسته على هذا النحو؟)، ثم تقدم للعمل في الجامعة وفي وزارة الخارجية، فماذا حدث له؟ «في الجامعة كانوا عايزين عشر معيدين، كان ترتيبي التالت، خدوا الاتنين اللي قبلي والسبعة اللي بعدي.. (....) وفي الخارجية نجحت في كل الامتحانات وكنت الأول وانتظرت جواب التعيين.. وماجاش لحد دلوقت..» بعدها بدأ رحلة الضياع، كلمات البداية من هذا «المنولوج» لنفسه ثم يواصلها أمام عرفة: «إيه اللي غواني بحلاوة النوم وغمس لي لقمتي بالعسل المسموم؟ كنت صايع صحيح.. أجوع.. أنام على الرصيف وأعاشر الأوباش واتسطل واسكر واتاخد تحري واترمي في التخشيبة.. كنت كده وأزفت من كده لكن كنت حر.. كنت حر لأني ما اعتمدتش على حد يصرف علي..» .

أنظر لتلك الصدوع المتتالية في بناء شخصية رئيسة في العمل، وكل ما فات عليك يقوله عن نفسه أو يحكيه، أما ما نراه منه على الخشبة فلا يعدو تدخين سجائر الحشيش (يحمل

«جوزة» بين يديه فى أحد المشاهد) والهذر مع خربوش، ثم التحكك بالنساء، إنه يتحكك بمن يتصادف أن تكون أمامه: امرأة البواب أو امرأة الأحمدى أو لولا. هذا هو الذى يحمل راية الدفاع عن الجيل الجديد، ويطالب الاباء والأمهات بإطلاق سراحه، فهل تقبل شهادته ؟.

وفى المكاشفات بينه وبين أخته نرى فى العرض ما لانجده فى النص، ثمة مشهد يدور فى غرفة نوم زينة، ولهذا المشهد أكثر من فائدة: إنه يدور بين الواقع والتوهم، من ناحية، ويحقق التماهى بين صاصه وابن أخته، من ناحية ثانية، ثم إنه يقدم زينة فى قميص نومها، على سريرها، هى التى تلبس ثياب «الحاجة» السابقة، والتى لا تخلو من أناقة وذوق حسن، من ناحية ثالثة، فى هذا المشهد يلقى الأخ فى وجه أخته بحقيقة ما حال بينه وبين العمل فى الجامعة والخارجية، يقول لها ما أبلغه به المسئول الذى التقاه: «أختك سمعتها مش نضيفة.. لها ملف فى الآداب..» على هذا المشجب يعلق فشله وخواء حياته وقعوده بلا عمل سوى تدخين المخدر والتحكك بالنساء، كأن المسألة هى: إما العمل فى الجامعة أو الخارجية، وإما السكر والضياع، لا مقعد بين المقعدين، ولا موقف بين الموقفين!، فمن الذى غمس لقمته فى العسل المسموم سواه ؟.

ها نحن نشهد تكرار ظاهرة ما نراه على المسرح ونفتقده فى النص، إن هذه ليست ظاهرة عارضة بل ترتبط بصميم العمل وكيفية «تصنيعه» لو صح الوصف، والملاحظة التى تفرض نفسها هنا هى أن تلك الإضافات تأتى دائما لما يقوله «نجوم» العمل، لمزيد من إفساح المجال لهم، أو لإكساب شخصياتهم المزيد من القدرة على الصدق والإقناع، فثمة خلط بين الممثل والدور، أو، تحديدا، بين النجم والدور، بعبارة ثانية: يعرف المؤلف – على وجه اليقين – أنه دون ممثليه من «النجوم» لن تقوم لعمله قائمة (هم فى هذا العرض السيدات والأساتذة: سميحة أيوب، عمر الحريرى، توفيق عبد الحميد، ماجدة الخطيب، سلوى خطاب)، وبالتالى، فلا بأس فى أن يضيف إلى ما يقوله النجم لتحقيق أحد هذين الهدفين أو كليهما، وما أيسر أن يضيف المؤلف سطوراً يزيد بها مساحة الدور، وهو يعمل فى وسط تقاس فيه مساحات الأدوار بالأشبار والأمتار، فحسب هذه المساحة يتم تحديد الحضور (والأجور أيضاً)، وهو أول من يعرف أنه على قدر تلك المساحة يقبل الممثل الدور أو يرفضه، ولئن كان هذا جائزا فى عمل تليفزيونى فلست أظنه يجوز فى عمل مسرحى، وذلك من وجهين: الأول هو أن جوهر فن المسرح أنه عمل جماعى، والثانى أن عماد الكتابة للمسرح هو الاقتصاد

والتركيز، لأن زمن العرض - مهما طال - محدد بحدود صارمة لا يتعداها .

من أهم تلك «المونولوجات» المضافة (أضع الكمة بين قوسين لأن كل من له ألفة بفن المسرح يعرف أن للمونولوج أو «المناجاة» Soliloquy شروطا صارمة تحددها طبيعة الموقف الدرامى، وتحتم أن يتوجه الممثل بالحديث لنفسه، أو للجمهور، بهدف الكشف عن معلومات معينة فى لحظة من السياق، أو للإفصاح عن مشاعر يجب أن تبقى خبيئة بالنسبة لبقية الممثلين على الخشبة، ومراجعة المونولوجات فى الأعمال الكبرى توضح هذه الشروط الصارمة، وأشهرها مونولوج «هاملت» ذائع الصيت، لكن المسألة هنا ليست «المونولوج» حسب تلك الشروط، قدر ماهى إضافة مساحة للدور، إرضاء للممثل، وتدليلا له، ويعينه المخرج على ذلك فيجعل من «النقطة الذهبية» - منتصف مقدمة الخشبة - نهبا مباحا لكل ممثل، كى يحظى، وحده، بذروة الاهتمام)، أقول: لعل من أهم تلك الإضافات السطور التى تتحدث فيها زينة عن ماضيها، مبررة لجمهورها الطريق الذى سلكته حتى أصبحت على ما هى عليه، وتتحدث فيه عن اغتصابها، وهى فتاة فقيرة جائعة فى السادسة عشرة، ترى: هل تستعيد السيدة سميحة «مونولوجا» قديما كانت تقوله قبل

أربعين سنة؟ هل تستعيد السيدة مونولوج «سوسو» فى «سكة السلامة» (١٩٦٥)؟، كانت سوسو تتوجه بحديثها إلى السماء: «كنت باحب النجوم قوى.. النجمة دى بتاعتى.. اشتريتها من زمان.. دفعت فيها ليالى طويلة.. كنت باخرج من أى بيت.. وكنت ألاقيها واقفة عالباب تستنانى وتروح معايا.. وماكنتش بانكسف منها.. كانت بتشوفنى زى ما أنا.. ولما كنت باتخانق على الفلوس كانت بتشجعنى.. الخ».. هل ما كان يلقى الترحيب فى ١٩٦٥ لا يزال صالحا بعد أربعين سنة تغير فيها كل شىء، حتى ذات الخشبة التى تقف فوقها ؟.

غير أن هذه الصورة المستعادة تناقض تلك التى أظهرتها بها المسرحية: السيدة فائقة القوة والقدرة، المتحكمة بمصائر الجميع: الابن والأخ والزوج الذى أنجبت منه والأزواج الذين لم تنجب منهم وسكان الشقق والخدم، حتى عرفة أو الصول عرفة، هذه التعويذة التى بليت من طول استخدامها، هذا الرجل الذى وقف به زمانه عند يوم من يونيو ١٩٦٧، فلا يبرحه (لعلك تجد أصله البعيد فى المسرحية التى أشرت لها توا: «رضوان» فى «سكة السلامة» الذى وقف به زمانه عند معارك الحرب العالمية الثانية رغم انقضائها من عشرين عاما، وقد لعب رضوان دورا فى الأحداث حين عاد للتائهين برجال حرس الحدود، ولعب عرفة

دورا سنشيير إليه حالا)، تقول زينة عن قدومه إليها: «فى يوم الباب خبط ودخل عرفة، الشمس حارقاه.. رجليه وارمة وبتشلب دم.. كان حافى وهدمته الميرى مقطعة.. أتاريه رجع من سينا ماشى.. سألنى عن سعد وقال إنه ابن خالته.. وقع مسورق.. شلناه وحطيناه فى الأودة اللى جنب أودتكم.. فضل فيها لغاية النهاردة.. وعقارب ساعته واقفة على يوم ستاشر منه سنة سبعة وستين...»، إن هذا يعطيه رخصة شاملة لأن يقول كلاماً ملتبسا يفهم على وجوه مختلفة، لكن سطورا تضاف إليه فى النهاية (لاحظ أن الدور يلعبه الأستاذ عمر الحريرى)، يعترف فيها بأنه قد «أدمن» زينة: «بقيتى بالنسبة لى مخدر باشربه كل يوم، بيجرى فى دمى زى السم البطئ.. مش أنا لوحدى.. جابر كمان.. ولولا.. وكل اللى دخل دنيتك الملعونة...»، لا خلاص للجميع إلا بقتلها، لكنه عاجز عن الفعل، ومن ثم يحرضها على أن تفعل هذا بنفسها.. «المشوار قصير والبحر مش بعيد...» .

بلغنا الآن النهاية المرتبكة، لأن المسرحية لابد لها من حدث يحدث، فإن الحدث هو خروج الشباب جميعا إلى البحر، ثم عودة بائع «الفريسكا» يحمل ثيابهم، ونبأ غرقهم جميعا.. ويظل هذا الحدث محور ما تبقى من العمل.. أى جزؤه الثانى: فى قسم الشرطة (الذى لا ضرورة فنية له على الإطلاق)، وتلعب

«الموبايلات» أهم الأدوار فى هذا الحدث (كى يكون معاصرا، يحدث الآن)، وفى الأحاديث التى يفجرها هذا الغياب، وعلينا أن نصدق أن هذا الحدث كله من ترتيب عرفة، بهدف أن يجعل الآباء يفيقون على أنهم يهملون أبناءهم ويقفون فى طريقهم، عرفة هو الذى أخفاهم، وهو الذى يعود بهم فى النهاية (تقول له زينة: كنت مخبيهم فين يا عرفة؟، وحين يراوغ تقول له بيقين: ماتستهبلش على.. أنا عارفة أن مخك هرسه الترام من زمان، بس اللعبة دى رزلة كان ممكن تجيب مصايب) .

أى النهايتين هى الحقيقية: عودة الشباب وتوجيههم الإهانات إلى من يجدونه من ذويهم (لم أفهم معنى وضعهم الأقنعة: هل هى إشارة لأنهم جميعا متطابقون دون تمايز؟، إن وضع الأقنعة ورفعها على المسرح ليس عملا مجانيا، أو من باب الطرافة، بل لابد له من وظيفة تحتمه ويؤديها، وهذا مالا نجده هنا)، أم أنهم قد غرقوا بالفعل وهذا ضابط الشرطة جاء يحمل صورهم ويبلغ ذويهم أن «التيار رمى جثث الستة على شط الدخيلة» ؟.

عن عمد لا يجيب صناع العرض، بل يتركونك أمام هذه النهاية المرتبكة والداعية للارتباك، واستنتج أنت ما تشاء !.

ماذا يبقى معك بعد أن تشهد العرض؟ ما عرض عليك من شخصيات يقوم بناؤها على صدوع واضحة، وسطور من

العامية العادية، لا الفنية، قد تثقلها أحيانا بلاغة لفظية، لا مسرحية، ولمحات من الكوميديا السهلة التى فى متناول اليد: هذر المساطيل والملاحاة الزوجية، والتحكك بالنساء، وخيوط ميلودرامية تبرق وتختفى، وأداء يغلب عليه طابع الكليشيهات، فتلك السطور التى يفردها المؤلف لشخوصه الرئيسة لابد من تأديتها بطريقة التصاعد (الكريشندو) الهادف لا بتزاز التصفيق، يتساوى أن يكون لما تقوله الشخصية أهمية فى العمل أو لا يكون، وموسيقى وأغنيات خارج العمل كله، لا يكاد يلتفت إليها أحد .

هذا العمل ينتسب – فى المقام الأول – للأستاذ أسامة أنور عكاشة، فمخرجه – الذى لم أعرف شخصه – لا يذكر له أهل المسرح عملا – يُشكر أو يُنكر – قبل مسرحية أسامة السابقة، لكننا قرأنا – بعد هذا العرض – أنه أخرج عملا لفرقة من أكثر فرق المسرح التجارى فجاجة وابتذالا، ولعل جمهور المسرح لم يشهد – كثيرا – مثلما شهدنا فى هذا العرض: عمال المسرح يقومون بتغيير ديكورات المشاهد – فى الجزء الثانى الذى يضم ثلاثة مشاهد – والخشبة نصف مضاءة، والمتفرجون فى مقاعدهم (قال صاحبى: ملحمية جديدة أو بريختية عائدة أو منهج مبتكر فى خلق الألفة بين الجمهور والخشبة، قلت: بل

استخفاف وقلة حيلة!) .

والأستاذ أسامة حر فى تنويع وسائطه التعبيرية كما يشاء، من الرواية إلى المسرحية إلى المقالة إلى الدراما التليفزيونية، ونحن أحرار - بالقدر نفسه - فى أن نرى ونقرأ ونرفض أو نقبل. هذا من ذاك !.

(٢٠٠٣)



رجعة ضرورية ومفيدة لتاريخ قريب ..
رشاد رشدى : هل كان مظلوماً ؟

* يأبى الدكتور عبد العزيز حمودة إلا أن يمعن فى إدهاش قارئيه، غير أن مقاله «جائزة الدولة وأقسام اللغات» (أهرام ٢٠٠٣/٧/١٥) جاء الأكثر مدعاة للإدهاش. كتب حمودة مقاله بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب لهذا العام، يقول إنه ما أن عرف الخبر حتى انصرف ذهنه إلى «وظيفة أقسام اللغات الأجنبية وإلى ذكرى أستاذ بعينه هو رشاد رشدى.. (..) وجدتنى أقول لنفسى هذه جائزة رشاد رشدى التى كُرمت بها إنابة عنه..»، وقبل أن يشرح دوافعه لهذا القول لا ينسى أن يقول لقارئه - بزهوٍ لا يفلح فى إخفائه - إنه «ثالث أستاذ للأدب الانجليزى بآداب القاهرة يحصل عليها خلال

أربع سنوات فقط» (فى إشارة واضحة لمن سبقاه إليها: فاطمة موسى ومحمد عنانى)، ثم يضيف : «وهناك أستاذ رابع كان من الممكن أن يحصل عليها منذ سنوات وهو سمير سرحان الذى تحول وظيفته كأحد أقطاب العمل التنفيذى فى وزارة الثقافة دون حصوله على تلك الجائزة بصفة مؤقتة..» (أرجو أن نتنبه «لصفة مؤقتة» تلك وتستنتج دلالاتها!)، ثم يقول عن رشاد رشدى : «لقد ظُلم الرجل فى حياته ظلماً بيناً، ولا أظن أن مفكراً بقامة رشاد رشدى ظُلم حياً وميتاً كما ظُلم الرجل..»، وبعد أن يقدم تفسيره للأسباب التى دعت إلى هذا «الظلم»، ويبدى رأياً عاجلاً فى مسرحه يصل لهذه النتيجة : «وهكذا.. فى وقت كان يسيطر فيه اليسار المصرى على مقدرات الثقافة مات رشاد رشدى دون أن يحصل على جائزة الدولة التقديرية التى كان يستحقها عن جدارة.. » (لاحظ أن رشدى مات فى فبراير ١٩٨٣، وحاول أن تتذكر : هل كان اليسار المصرى مسيطراً على مقدرات الثقافة آنذاك، وكيف كانت هذه السيطرة؟)، بقية المقال عن «مدرسة» رشدى «الفكرية» التى أقامها «على أساس فلسفى واضح»، ودليل على وجود هذه المدرسة أن «المتابع لإنجازات سمير سرحان ومحمد عنانى، إضافة إلى إنجازاتى المتواضعة، يدركون جيداً (كذا) أن رشاد رشدى نجح بالفعل

فى تأسيس مدرسة ثقافية واضحة المعالم..»، أما معالم هذه المدرسة وأساسها الفلسفى الواضح فلسنا نعرف عنها سوى ما كان يقوله رشدى «لثلاثتهم» حول ضرورة الاهتمام بالثقافة العربية، ويختتم حمودة مقاله بالدعوة «لإعادة اكتشاف رشاد رشدى وإعادة تقييمه..».

هذا تلخيص ، حاولت أن يكون أميناً ودقيقاً لما جاء بمقال حمودة.

* * *

ولست أظن رشاد رشدى بحاجة «لإعادة اكتشاف»، فتاريخ الرجل معروف ومنشور منذ بدأ نشاطه العلمى والعام حول منتصف أربعينيات القرن الماضى، وقد يكشف «التأريخ» لتلك الفترة الحافلة الدور «الخاص» الذى لعبه عدد من الأساتذة الانجليز فى الجامعات، وسواهم، أثناء الحرب العالمية الثانية، حين كانت القاهرة تغص بالضباط والسياسيين ورجال المخابرات الانجليزية، والعاملين، سراً وعلناً، وراء واجهات متعددة (جماعات إخوان الحرية، محطة الشرق الأدنى، شركة شل، نادى خريجى قسم اللغة الانجليزية... الخ)، ولم يكن رشاد رشدى بعيداً عن هذه الدوائر، يقود خطاه أستاذه كريستوفر سكيف، رئيس قسم اللغة الانجليزية آنذاك، والذى كان وراء

بعض تلك الأنشطة التى أشـرنا لهـا توا. عنه يكتب الأسـتـاذ المحقق محمود شاكر، وكان بين طلبة قسم اللغة العربية، إنه «كان جاسوسا محترفاً فى وزارة الاستعمار البريطانية، وكان أيضا مبشراً ثقافيا شديد الصفاقة سيئ الأدب.. وأنه كان يفرق بين طلبة القسم الانجليزى فى الجامعة.. يمد يدا إلى هذا لأنه تابع له.. وينفض يده من ذاك لأنه يعتصم ببعض ما يعتصم به المخلصـون لدينهم ووطنهم..» («أباطيل وأسمار»، ص ٨ - ٩، وعن سكيف ودوره أيضا راجع الصفحات ١٤ - ١٥، ٤٧٧ - ٤٧٨ من المصدر نفسه).

هل ثمة سبيل للتشكيك فى شهادة الأستاذ شاكر؟ طيب، ما القول فى شهادة المسرحى الكبير نعمان عاشور الذى كان بين طلبة قسم اللغة الانجليزية آنذاك؟ يكتب نعمان: «وكان رئيس القسم انجليزيا متسلطاً يعمل فى السفارة الانجليزية. اسمه مستر سكيف، وكانت مهمته أبعد من رئاسة القسم والتدريس فيه، لأنه كان يحيل طلبة قسم اللغة الانجليزية جميعا إلى أشياع للانجليز..» (عن : «المسرح حياتى»، ص ٥٠). سكيف هذا هو الذى يسَّر لرشاد رشدى بعثته إلى جامعة ليدز فى ١٩٤٧، ومنها رجع بشهادة الدكتوراة عن «مصر فى عيون الرحالة والمستشرقين فى القرن الثامن عشر» أواخر ١٩٥٠. وحملته

الحركة الوطنية التى طالبت بالغاء معاهدة ١٩٣٦، وما تبع هذا الالغاء من الاستغناء عن الأساتذة الانجليز فى الجامعات، وغيرهم، لأن يتولى أمر قسم اللغة الانجليزية . (يقوم مقال حمودة على أن رشاد كان «أول رئيس مصرى» لهذا القسم. وهنا ملاحظتان: الأولى يعرفها الذين كانوا قريبين من تلك الدائرة آنذاك، وهى أنه انتزع رئاسة القسم من الدكتور محمد ياسين العيوطى، الذى سبقه فى الحصول على الدكتوراه، والثانية ما جاء فى مقال لويس عوض عن كتاب سمير سرحان «على مقهى الحياة»، سيرد شىء منه فيما يلى، وفيه يؤكد لويس الذى كان بين هيئة التدريس، فى يقين جازم. «الدكتور رشاد رشدى لم يكن أول رئيس مصرى لقسم اللغة الانجليزية وآدابها..» أهرام ١٩٨٨/٦/٤). من ذلك التاريخ، وهو يخوض المعارك المتصلة كى يفرض سيطرته الشخصية والفكرية على هذا القسم، ومنه يتخذ قاعدة انطلاق للحياة الثقافية الواسعة، وكان قادرا – لعلاقاته الوثيقة المتشابكة بالمسئولين عن النظام وأجهزته – على تحويل خصومه فى هذه المعارك إلى ضحايا، هكذا كان مصير الدكاترة محمد ياسين العيوطى ولويس عوض وشوقى السكرى وسواهم.

ثم يأتى هذا الرجل ليقول لنا إنه كان مظلوماً !.

وسرعان ما شكل من قسم اللغة الانجليزية أنصارا له وأتباعاً، يخوضون معاركه، ويشيدون به وبأعماله ، ولم يكن يطلب منهم أقل من الولاء الكامل لشخصه وفكره ومواقفه، ومن حسن الحظ أن واحداً من «ثلاثتهم» قد كشف لنا كيف كان يتم اختيارهم، يحكى سمير سرحان أنه كان قد تخرج فى قسم اللغة الانجليزية (١٩٦٢) ويطمح لأن يعيَّن معيداً فيه، لكن صديقه محمد عنانى نقل إليه أن رشاد رشدى يرفض تعيينه، وأنه قال عنه: «لقد سمعت أن هذا الولد شيوعى.. وعلى ذلك فلا مكان له بيننا مهما كان امتيازه العلمى..»، فكيف التغلب على هذه العقبة الكؤود؟ أخذ سرحان عنوان رشدى فى لندن من صديقه، وقرر أن يكتب «نقداً» لمسرحية رشدى «الفراشة».. «وسهر يدِّبج نقداً مطولا للمسرحية وشخصياتها وبنائها وأرسله إلى رشدى، وبعد شهر جاءه رد منه.. وكانت أول جملة فى الخطاب هى : «ولدى العزيز»! ».

هكذا كشف سرحان كل شىء : عن موقف رشدى «الصليبى» ضد اليسار واليساريين، وعدائه الصلب لمن يخالفه الرأى، واستبداده بقسم اللغة الانجليزية، واتصاله بالأجهزة القادرة على ملاحقة الشباب وتصنيفهم (لاحظ أن هذا يحدث فى ١٩٦٢، حين كان كل «اليساريين» ومن تعلق بهم هذه

الشبهة فى المعتقلات والسجون)، ثم.. أى «نقد» هذا الذى كتبه سرحان لمسرحية رشدى فكوفئ عليه هذه المكافآت الثمينة؟ هل يمكن أن يكون شيئا أقل من اعلان الولاء الكامل، وغير المشروط، لرشاد رشدى : الشخص والأعمال والمواقف؟! («على مقهى الحياة»، ص ١٥٨. وتعميما للفائدة يعيد سرحان نشر كتابه هذا، الحافل بالأكاذيب والتضليل وكراهة البشر، مسلسلاً فى «الأهرام» حتى اليوم!).

على أى حال، فقد ظل سرحان – وحتى لفظ رشاد رشدى أنفاسه الأخيرة – هو تابعه وظله وحامل سلاحه، المخلص فى الدفاع عن أعماله ومواقفه، المستفيد من صعوده الدائم وعلاقاته المتشابكة بالمسؤولين والأجهزة.

* * *

من قسم اللغة الانجليزية إلى الحياة الثقافية الواسعة. وسنقف عند المسرح الذى أقام عليه رشاد رشدى شهرته، وصرف إليه كل اهتمامه. من المعروف أنه كتب أحد عشر نصاً مسرحياً طويلاً، تبدأ بالفراشة فى ١٩٥٨ وتنتهى إلى «شهر زاد» فى ١٩٧٦، وفيما بينهما «لعبة الحب، ١٩٦٢»، «رحلة خارج السور، ١٩٦٣»، «اتفرج يا سلام، ١٩٦٤»، «حلاوة زمان، ١٩٦٥»، «خيال الظل، ١٩٦٥»، «بلدى يا بلدى، ١٩٦٨»، «نور

الظلام، ١٩٧١»، «حبيبتى شامينا، ١٩٧٢»، «محاكمة عم أحمد الفلاح، ١٩٧٤». ومن المعروف كذلك أن هذه الأعمال كانت تقدم على المسرح فور كتابتها، ما يكاد ينتهى عرض واحدة حتى يبدأ عرض الأخرى (فيما بين ١٩٦٣ و١٩٦٥ عرضت له أربعة أعمال متتالية)، ومن المعروف أخيرا أن هذه الأعمال كلها منشور، وبعضها منشور أكثر من مرة.

ثم يأتى هذا الرجل ليقول لنا إنه كان مظلوماً!.

ما علينا. لن يتسع المقام لمناقشة مسرحه باستفاضة. يكفى القول، الآن هنا، إنه دراما الخيانة والاحباط والفشل بين الشرائح العليا من الطبقة الوسطى، وهو التركيز على الجنس موضوعاً وحيداً للعمل الفنى، وهدفا معزولا يتوتر نحوه النشاط الإنسانى، وهو جنس مطلوب لذاته : امرأة تسعى يجد فى أعقابها رجل، ورجل يسعى تنشط لاصطياده امرأة، وكل النساء فاقدات للعذرية، عذرية الجسد والروح، فوهات فاغرة لا تجد ما يسدها، عبادة جسد الأنثى وتحسسها بالكلمات، والرموز الجنسية ومواويل العشق المحرق، صريحة ومستورة، مثل توقيع الكاتب على ما يكتب.

وإذا كنا وجدنا فى «الفراشة» امرأة ناجية فسنفتقد هذا

النموذج فى «لعبة الحب». قلب «لعبة الحب» هو الجنس المجانى غير الموظف لهدف سواه: الذكر الساعى إلى الأنثى بهدف امتلاك الجسد، وإلى جانبه احراز الثروة (السيسى – الطبال) أو ضمان شكل أنانى وزائف من الاستقرار مع زوجة متطامنة مثل دجاجة مبتلة، وعشيقة لعوب ملول (عصام) ، والمنطق الذى يحكم هذه العلاقات كلها هو منطق الصائد والفريسة، حتى «سوسن» التى كان يمكن – لو تمسكت بمن تحب، وخرجت من قصر الشبق هذا– أن تمثل النقيض الصادق، يسوقها أفاق كى يمتلكها جسداً وثروة، وهى كأنها مأخوذة قبل أن تؤخذ، تمضى مثل شاة مساقة إلى الذبح الذى تتمناه، والمسرحية، بعد، حافلة برموز الجنس الفجة: كيزان الذرة المشوية والكرافتات والطبول التى تقرع والفراخ التى ستؤكل والسيقان التى تؤكل... الخ.

يكتب عبد العزيز حمودة : «فى الفترة التى بدأت فيها الحياة الثقافية تشعر بوجوده، تآمرت ضده تركيبة سياسية وثقافية غريبة، بالمعنى الحرفى للتآمر الفعلى الذى كان يصل إلى حد المحاربة الموثقة..» لن نسأل حمودة عن «وثائق هذه «المؤامرة» لكننا سنعرض أهم المعارك التى تفجرت حول مسرحه: أولاها كانت حول «لعبة الحب» هذه ذاتها، وكان فارس هذه المعركة محمد مندور (لاحظ، مرة ثانية، أن هذا كان يحدث فى ١٩٦٢،

أى حين كان معظم «اليساريين» وراء الأسوار). كان مندور قد حدد موقفه من رشاد رشدى ودعوته «الفن للفن» فى مواجهة «الفن للحياة» من قبل، فطبيعى أن يحس فى المسرحية «بفحيح حيوانى يصرخ أحيانا ويخفت أحيانا أخرى فيتحول إلى حشرجة بهيمية شهوانية.. (..) فأنا لم أحس بأن فى هذه المسرحية فناً للفن أو للجمال، بل أحسست فيها فنا للقبح المؤلم.. أننا لسنا فى مرحلة من حياتنا تتسع لمثل هذه الموضوعات النابية، ولمثل هذه المعالجة المقززة... الخ». هل تبدو كلمات مندور قاسية؟ لكن رد رشاد رشدى جاء نموذجاً فذاً لأدب الحوار حول عمل فنى، فقد تجاوز النقد إلى صاحبه، فوصف مندور بأن «ساذج نائم على نفسه.. صاحب الضمير الغافى والعقل الطفولى.. جاهل ذو باطن قذر... الخ» («الجمهورية، ٢١، ٢٧/٤/١٩٦٢»). من الناحية الأخرى، كان أبرز من وقفوا إلى جانب العمل وصاحبه هم أولئك العاملون فى قسم اللغة الانجليزية: لطيفة الزيات، فاطمة موسى، هدى حبيشة، ثم عبد العزيز حمودة هذا نفسه!.

وتكشفت موجة الغبار عن كاتب اختار أن يدير ظهره لقضايا الواقع الجديد، وأن يرتبط بالتعبير عن هموم الارستقراطية القديمة وأبنائها من الشرائح الكبيرة فى الطبقة الوسطى، ومن

يدور حولهم ويعمل فى خدمتهم، وهمومهم هذه لا علاقة لها بالقضايا التى يطرحها الواقع الجديد، لكنها هموم ذاتية وشخصية خالصة، أنهم لا يسعون إلى تغيير ما حولهم ومن حولهم، بل يتخبطون مثل أسماك ملونة فى حوض مغلق، هم الذين اختاروا مصائرهم، محكوم عليهم فلا خلاص لهم، وهو لا يقدم هذه النماذج من وجهة نظر تعرى سلوكها وتشير إلى نقيضه، لكنه يرى، بوضوح، أن هذه هموم الانسان، أى إنسان، فى هذا الواقع، وأى واقع. فى حوار مباشر معه قال لى رشاد رشدى ما اعتبر أنه المدخل الحقيقى لمسرحه من البداية، وإن خرج عنه فخروج عابر وزائف ومؤقت. قال : «إن ما يحدث فى العالم الخارجى لا يعنينى على الاطلاق. نقطة البدء عندى هى العالم الداخلى.. والماضى يلعب دور القدر الاغريقى القديم. لا مهرب منه، ولا مفر من الدخول معه فى صراع..» (روزاليوسف، ١٩٦٧/١/٩). لكن المشكلة أن الأفراد عنده مهزومون سلفاً فى هذا الصراع، وأن الماضى ليس سوى ماضٍ جنسى، أو هو افتقاد عذرية الجسد، على وجه التحديد.

* * *

ومن المعروف أن عبد القادر حاتم كان دائماً راعى رشاد رشدى وسنده القوى فى السلطة، خاصة حين كان يجمع

وزارتى الثقافة والإعلام معا. وفى ١٩٦٤ أنشأ حاتم «مسرح الحكيم» ليتولاه رشاد رشدى، مديراً له، ورئيسا لتحرير المجلة التى تصدر عنه. على هذا النحو أصبحت له قاعدة انطلاق قوية راسخة وسط المدينة، وظل - حتى هوت مطرقة ١٩٦٧ على رؤوس الجميع - وهو مركز قوة نشط فى الحياة الثقافية والفنية. وقد أجمع الذين كتبوا عن المسرح فى تلك الفترة، أن «مسرح الحكيم» لعب دوراً مهماًو أساسياً فى تخريب المسرح المصرى الجاد، وأنه دعم اتجاها خطيرا ستكون له أوخم العواقب فيما بعد. على هذا أجمع على الراعى ولويس عوض وبهاء طاهر وفؤاد دوارة وسواهم، وتمثل هذا الاتجاه فى السعى إلى اجتذاب «الإقبال الجماهيرى منقطع النظير»، مهما كانت وسائل هذا الاجتذاب. المهم هنا أن رشاد رشدى استعل كل هذه الوسائل المتاحة للدفاع عن أعماله ومواقفه من قضايا الأدب والفن وعلاقتها بالحياة، وسيتوفر لأعماله عدد كبير من «النجوم»، رغبة أو رهبة (فى ١٩٦٥ أوقف عرض مسرحية «الندم» لسارتر فى «المسرح القومى»، وكان عرضا متقناً يلقى إقبالا واستجابة، كى تلعب السيدة سميحة أيوب بطولة مسرحية «خيال الظل» على مسرح الحكيم، على سبيل المثال)، وتنشر مجلة «المسرح» المقالات المتعددة والمطولة عنه وعن أعماله

وعروضه، يكتبها، ىى العادة، هؤلاء من زملائه وتلاميذه (كان يعمل فى سكرتارية تحريرها اثنان من «ثلاثتهم»، ولم يكن الثالث بعيدا عنها)، وهى كذلك تهاجم عروضاً وأعمالاً أخرى لا تتفق ومفهوماته الفكرية والفنية. فى هذا المناخ، المواتى تماماً، عرضت أعماله: رحلة خارج السور، اتفرج يا سلام، خيال الظل، حلاوة زمان. حرفيا: كان ينتهى عرض واحد منها ليبدأ الآخر.

ثم يأتى هذا الرجل ليقول لنا إنه كان مظلوماً !.

* * *

وقبل أن يترك رشدى «مسرح الحكيم» ليتولاه جلال الشرقاوى، بعد سقوط حاتم فى ١٩٦٧، كان قد فرغ من كتابة عمل قال إنه «كوميديا موسيقية» باسم «بلدى يا بلدى»، لكن ٦٧ وما تلاها أخرت البدء فى تقديمها حتى ١٩٦٨، ولدى البدء فى بروفاتها أعلنت السيدة محسنة توفيق رفضها الاستمرار فى العمل، وبنت رفضها على أسباب فكرية وسياسية، ودارت معركة نقدية صغيرة انتهت بأن نجح رشاد رشدى - من خلال علاقاته الوثيقة بأجهزة النظام - فى أن يفرض مسرحيته على المسرح والناس.

والحقيقة أننى لا أعرف عملاً يحتقر جماهير الناس، ولا يرى فيهم إلا غوغاء تسعى إلى اشباع البطن والفرج مثل هذا العمل.

من اللوحة الأولى للأخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدى صورة مهينة ومقرفة لشعب غليظ وجاهل ومتواكل، لا يطرب إلا للطعام والجنس، شعب ينصرف عن أى داعية أو مصلح أو ثائر، ولا يجتمع إلا حول الحاوى والراقصة، شعب تختطف نساؤه وتغتصب وهو لا يفعل شيئا سوى أن يغنى مواويل العشق والالتياع الجنسى المحرق، والأصوات التى ترتفع ضد الفساد أو الظلم خافتة أو هاذية، ومن البداية تؤكد «المداحة» حقيقته: «الناس زى ماشفنا فاقدين الاهتمام، عايشين بس عشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا..» ، أما إذا حدثت المعجزة، وتحرك الناس أو ثاروا فقصارى ما يفعلون أن يأتوا بالقاضى المعزول ويركبوه حماراً بالمقلوب ثم يزفوه فى الحوارى والطرقات. والشخصيات التى يفترض أنها «ثورية» متعالية على الشعب، معزولة بعيداً عنه، والكلمات كثيرة فى طول المسرحية تؤكد اليأس من الناس والاحتقار لهم والاستخفاف بهم، و«الثائرون» مهزومون من البداية، وهزيمتهم محسوبة عليهم وعلى خالقهم، لا على الناس ولا على فكرة الثورة.

وما فعله رشاد رشدى فى «بلدى يا بلدى» حين فرض عرضها على المسرح والناس، عاد لفعله مرة ثانية فى ١٩٧١ بمسرحيته التالية «نور الظلام»، فحين قدمها للمسرح رفضها

المسؤول عن «هيئة المسرح» آنذاك، الأستاذ محمود العالم، وبرر رفضه بأسباب فكرية وسياسية كذلك، وبعد انقلاب مايو ١٩٧١، وإبعاد العالم فيمن أبعدوا عن مناصبهم، دار رشدى دورة واسعة انتهت بعرض مسرحيته قبل أن تنتهى السنة، ونهض يوسف وهبى يجرجر أكفانه كى يلعب البطولة فى دراما الفشل والخيانة تلك : مالكٌ مخمور ومهندس مهزوم أقاما فندقا جديدا على أرض حديقة فندق قديم، فخسر الفندقان لأن فى حياة أحدهما موتاً للآخر، وكل الشخصيات خوانة، تخون ذواتها وتخون الآخرين، كلها أسرى الماضى ومرضى الوهم، تقع النساء فى الحب دون مبرر، وتتدله فى العشق دون كبرياء، ويهجرهن الرجال دون ضرورة، لأن هؤلاء، بدورهم، باحثون عن العذرية الضائعة دون جدوى، ورسالة العمل كله هى أن البحث عن الحقيقة عبث لا طائل وراءه، والانسان أسير ماضٍ ملوث لا سبيل إلى الفكاك منه، والحب لعبة يحسب كل من الطرفين حسابها لتنتهى فى الشقق المفروشة وغرف الفنادق، لا القديم باق على حاله ولا الجديد ينفعنا، انقطع ما بيننا وما حولنا فلم يعد باقياً سوى أن ندير وجوهنا إلى الجدار ونموت. ذلك أن الإنسان ليس جديرا بالحياة والحب، ولأن السيادة دائما لقوى الظلام، كلما لاح نور بادرت إلى ابتلاعه، والحصاد فى النهاية:

صورة كارهة للحياة والبشر، لا شعر فيها ولا نبوءة، ولا أمل فى تجاوز الحاضر إلى مستقبل مهما يكن غائماً، والكلمات القليلة التى تقولها أقل الشخوص أهمية فى المسرحية عن المستقبل تضيع وسط نواح بقية الشخصيات المتخبطة فى البحث عن ذواتها، والخلاص من الخيانة بالوقوع فى الخيانة !.

وبعد ١٩٧١ لم يعد رشاد رشدى بحاجة لأن يخوض المعارك أو يدور دورات واسعة فى الكواليس كى تعرض أعماله. فقد عاد راعيه عبد القادر حاتم إلى دائرة الضوء من جديد: نائب رئيس الوزراء للثقافة والإعلام من جديد، فعاد رشدى، ومن حاتم إلى السادات حتى نهاية النهاية.

* * *

تحكى أرملة رشاد رشدى ، السيدة ثريا أحمد حسن ، التى أبدلت اسمها إلى ثريا رشدى، وهى ثالثة زيجاته المعروفة على وجه اليقين، عن لقائه الأول بالسادات: «فى أوائل سنة ١٩٧٥، كان دكتور رشدى وقتها يعمل أستاذا متفرغاً بالجامعة بعد بلوغه سن المعاش، بجانب عمله كعميد لمعهد الفنون المسرحية منذ ١٩٦٩، حينما اتصل به تليفونياً وزير الثقافة فى هذا الوقت ليبلغه بقرار تعيينه رئيساً لأكاديمية الفنون.. (..) وفى ٢٥ ديسمبر من نفس العام، كان قد حدد له ميعاد لمقابلة الرئيس

أنور السادات لأول مرة. كان زوجي وقتها يمر بوعكة صحية، وبسببها كان قد تناول بعض العقاقير المخدرة، وذهب لمقابلة رئيس الجمهورية، ولأول مرة يرى الرجل وجها لوجه، وكان تحت تأثير المخدر وبالطبع لم يشعر بهيبة الحكم والحاكم، ولاقاه كما يلاقى صديق عزيز عليه (كذا)..» (عن الكتاب التذكارى الصادر عن هيئة الكتاب فى ١٩٨٧ بعنوان «رشاد رشدى» بأقلام أنيس منصور، أحمد بهجت، د. سمير سرحان، د. عبد العزيز حمودة، محمد سلماوى، محمود فوزى، ثريا رشدى. وقد كتبت السيدة ثريا ثلث صفحات هذا الكتاب تحت عنوان «المعلم والعاشقة»، والنص السابق عن ص ١٢٧ - ١٢٨).

دعك من هذا الهزل، ولنر ما فعل هذا «المظلوم حياً وميتاً» من خلال علاقته بالسادات، إنه لم يكتف بما يكتب فقط ، بل أقام «ورشة» كاملة تعمل فى خدمة الإعلام الساداتى، وكلنا مازال يذكر تلك المساخر التى كان يقيمها فى «أعياد الفن» فى أكتوبر من كل سنة، يحضرها السادات نفسه، وفيها يتم توزيع «الدكتوراهات الفخرية» على كل من هب ودب. عن هذه الورشة تمت كتابة وترجمة تلك الحفنة من الأكاذيب والادعاءات التى أسميت «البحث عن الذات»، وليس هذا استنتاجاً أو تقولا، فهاهو دليل يأتينا من مصدر لا مصلحة له فى الاختلاق، كاتب

صادق ومصدق وبعيد عن تلك الدائرة برمتها. فى «حوارات مع السادات» كتب أحمد بهاء الدين: «وكان فوزى عبد الحافظ (سكرتير السادات) يطلب رأيى من حين لآخر فى ورقة مما أمامه، لا أذكر منها الآن إلا موضوعاً واحدا، فقد أعطانى ورقة أنيقة مطبوعاً فى أعلاها اسم البعثة المصرية الدائمة فى الأمم المتحدة، أما الخطاب نفسه فهو شخصى مكتوب بخط اليد ويحمل توقيع المرحوم الدكتور رشاد رشدى، وكان يقول للرئيس فى خطابه إنه ما زال فى نيويورك يشرف على إعداد وترجمة وطبع ما أصبح بعد ذلك كتاب السادات، ويذكر للرئيس إنه لم يتفق معه على إهداء يتصدر الكتاب، وأنه يرفق مع خطابه كشفاً بالاهداءات التى يقترحها ليختار الرئيس منها ما يشاء... الخ» (ص ١٥١ - ١٥٢).

عن هذه الورشة أيضا صدر هذا الكتاب - الوصمة الذى يحمل عنوان «أنور السادات رائداً للتأصيل الفكرى»، كتبه أحد تلامذة رشدى المقربين إليه هو نبيل راغب (دار المعارف، ١٩٧٥). إن صفحات قليلة من هذا الكتاب كفيلة بأن تقضى قضاءً مبرماً على كاتبها، وتفقده أية درجة من درجات الصدق فى ماضيه وحاضره ومستقبله جميعاً ، وأننى اكتفى بأن أنقل لك سطوراً من مقدمته، فقط لكى ترى أنه بعد السقوط ليس ثمة

سوى مزيد من السقوط. يكتب : «.. ذلك هو المحور الذى يدور حول فكر أنور السادات وفلسفته منذ بدأ التفكير والقراءة فى صباه وشبابه المبكر، ومنذ بدأ الكتابة والتأليف.. فالخط الفكرى عند السادات يمتاز بالاتساق والترابط والتناغم.. وبالطبع فان الاتساق الفكرى لا يعنى الجمود، ولكنه يعنى النظرة الموضوعية التحليلية.. (..) وسيلاحظ القارئ أن التاريخ سيسجل للسادات دوره كرائد فكرى بنفس الدرجة التى سيسجل بها دوره كقائد سياسى، فان ما قدمه من فلسفة للتأصيل الفكرى يضيف الكثير إلى البناء الذى بدأه رفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وأحمد لطفى السيد وغيرهم من رواد الفكر الحديث فى الأمة العربية.. الخ» (ص ١٢ - ١٣).

أرأيت إلى أى مدى يبلغ تعهير الأفكار والكلمات ؟

فلنتابع : حين أسس السادات حزبه «الوطنى» شاء أن يحتفل بذكرى محمد فريد، فى محاولة لربط حزبه بماضى الحزب الوطنى العريق، فتم تكليف اثنين من «ثلاثتهم» (سرحان وعنانى) باعداد عمل للمناسبة، فقاما بكتابة عمل خطابى فج عن الزعيم الكبير، حضر عرضه السادات نفسه، ومن المعروف لكل الذين كانوا فى هيئة التدريس بكلية الآداب تلك الجهود التى

بذلت لإعداد رسالتى الماجستير والدكتوراه للسيدة جيهان، وكانت جهوداً مشتركة بين قسمى اللغة العربية والانجليزية، وقد تلقى الجميع مكافآتهم اللائقة، من مدير الجامعة: صوفى أبى طالب، إلى عميد الآداب: صبحى عبد الحكيم!.

وانتشر أفراد الورشة وصبيانها، يكتبون وينشرون ويترجمون ويمسرحون فى خدمة النظام وتوجهاته من ناحية، وتمجيد وتجميل السادات نفسه من الناحية الأخرى: هاجموا النظم الشمولية وهم يعنون الاشتراكية، وهاجموا عبد الناصر وشخصه ونظامه، صراحة وضمنا، وأشادوا بالسادات، صراحة وضمنا كذلك، ودافعوا عن سياساته و«سلامه»، بل كتب سمير سرحان مسرحية لتمجيد اشتراك السادات فى اغتيال الوزير أمين عثمان فى الاربعينيات (وهى التى عُرضت بعد مصرع السادات باسم «روض الفرج» ، وتلك حكاية لها سياق آخر).

* * *

هذا بعض ما فعلته الورشة، فماذا فعل المعلم ذاته ؟

كما جعله عبد القادر حاتم على رأس جهاز مسرحى كامل هو «مسرح الحكيم» تصدر عنه مجلة شهرية وسلسلة كتب فى ١٩٦٤، أصدر له مجلة نصف شهرية باسم «الجديد» فى ١٩٧٢، وقامت المجلة الجديدة – على طريقتها – بالدور الذى كانت تقوم

به مجلة «المسرح» القديمة: الإشادة برئيس تحريرها وأعماله، ومهاجمة خصومه والمختلفين معه، لكنها فعلت هذا بطريقة فاقت سابقتها ابتذالا ورخصاً!.

هل أسرِّى عنك بذكر بعض ما كانت تنشره تلك المجلة عن رئيس تحريرها؟ لقد خصصت المجلة أبوابها جميعاً لهذا الهدف، وسوف أتحفك بشىء مما كانت تنشره فى باب واحد هو «بريد القراء»: فى العدد (٤٨) يقول أحد أصحاب الرسائل «وأسباب إعجابى بالمجلة لاعجابى الشديد بالرجل الأول فيها، رجل العلم والتعليم.. الخ»، ولا يكتفى ، بل يضيف هذا الغزل الشعرى السخيف: «إنسان عزيمته من حديد / كل يوم بنشوف جديد / والعالم احتار فى أمره / يارب طول لنا فى عمره/ اسمه على كل كتاب / والعوازل أملهم خاب / ناقد ومؤلف وعميد / ورئيس تحرير مجلة الجديد... الخ»، فى العدد (٤٩) يقول صاحب الرسالة : «اكتب لسيادتكم رسالتى تحمل أرق القبلات.. سمعت سيادتكم فى البرنامج الثانى فزاد إعجابى لسيادتكم كثيرا بصوت سيادتكم العميق.. عسير أن أحظى من سيادتكم على صورة مهداة منكم... الخ»، وما أكثر من يطلبون منه الصور ويكيلون له المديح فى ركاكة وابتذال، وهذا مثال أخير، يا للضجر! ، فى العدد (٦٥) تعود المجلة لنشر الغزل

السخيف: «ثملت من كأس الأيام الجديد / وثبت بهمس الجديد لرشدى / فتوارت أيام الجفاف المر / ليصبح «الجديد» حبا لعمرى... الخ».

ما قولك بمجلة تنشر هذا الغثاء عن رئيس تحريرها؟ إنه، حقا ، مظلوم!.

يكتب عبد العزيز حمودة عن مسرح رشاد رشدى إنه «ركز فى مسرحه على العلاقات الاجتماعية فى البداية، ثم تحول فى مسرح إسقاط سياسى رائع إلى نقد التغيرات السياسية الجديدة والطبقة الاجتماعية التى أفرزتها..». أختلف معه حول كلمة واحدة فى الجملة الأولى، واقترح وضع كلمة «الجنسية» بدل «الاجتماعية» ، أما «مسرح الاسقاط السياسى الرائع» فسوف نرى شيئا منه فيما يلى :

فى ١٩٧٢ كتب رشاد رشدى «حبيبتى شامينا» (مطبوعات الجديد، ١٩٧٢)، وقدمت على «المسرح القومى» أوائل ١٩٧٤: شامينا سمراء جميلة من بنات أورشليم، تحب «راعين» الراعى وهو ويحبها، لكن الملك سليمان يراها ويفتن بها، فيقوم اخوتها بتقديمها للملك الذى يغدق عليهم المال، ويقهر الملك جسد شامينا ويولدها الأبناء، لكنها تظل على حبها واشتياقها لراعين،

ويبادلها هذا كلمات الشوق الملتاع، لكنه يمضى إلى شبيهتها «سوسنة» حتى يملها، ويحاول سليمان وأبناؤه ترويض جموح شامينا ويفشلون فيلجأون للقوة، يقبضون على سوسنة، ويقودون شامينا بالقوة نحو عرش سليمان، هنا يدخل راعين، فيجمد أبناء سليمان وجنوده، ويلتقى الحبيبان وتعم الفرحة.

ذلك هو الخط الرئيسى فى مسرحية رشاد رشدى، لكنه يرغمك إرغاما على أن ترى فيها ما هو أخطر من قصة حب بين راعية وراعٍ، دون تعسف أو إسقاط لا ضرورة له تقول المسرحية إن شامينا هى فلسطين، وراعين هو شعبها، وسليمان وأبناؤه هم اليهود ودولة اسرائيل، وحاكين هو ضمير العصر أو ما شئت من هذا القبيل. حسب هذا الفهم لابد أن تطرح الأسئلة: ما حقيقة راعين، ولماذا ظل طوال المسرحية لا يفعل شيئا سوى التغنى بكلمات الالتياع المحرق لشامينا وهو يعرف أين هى، ثم لماذا اندفع نحوها فى النهاية ؟ ومَن إخوة شامينا الذين باعوها للملك، أهم أبناء فلسطين الذين تعاونوا مع اليهود أم هى الدول العربية المحيطة ؟ ومَن سوسنة التى ضاع راعين بين أحضانها زمنا حتى ملَّها فانقلبت فرحة بعودته إلى شامينا؟ ثم : هل تحقق الانتصار أخيراً والتقى الفلسطينى بأرضه المغتصبة ؟ (منعا لأى سوء فهم » كتبت المسرحية ونشرت قبل حرب أكتوبر

لكنها عرضت بعدها).

المسألة عندى أبسط من هذا وأهون. إن رشاد رشدى لم يقصد كتابة مسرحية عن فلسطين، ولعله لم يكن يعنيه أن يلتقى الفلسطينى بأرضه أو يضيع فى أرض سواها، لكنه لم يجد قناعاً آخر يستر به وجهه، وخيل إليه أن إسقاط هذا المعنى على كلمات الإلتياع الجنسى المحرق هو ما يمكن أن يستر الوجه المولع بدراما الفشل والخيانة وافتقاد العذرية ومطاردة الحبيب الهاجر، من هنا جاءت سوسنة التى لا ضرورة لها فى المسرحية إنْ التزمنا فهمها الرمزى، لكنها هى ما تتيح لرشاد رشدى أن يرسم موقفه المسرحى النموذجى: سوسنة تشتهى راعين - راعين يشتهى شامينا - سليمان يشتهى شامينا - شامينا تشتهى راعين، كأنهم أبطال «لعبة الحب» القديمة، هذا الموقف نفسه هو ما قاد خطاه إلى نشيد الإنشاد، ومن ثم جاءت أورشليم والمبكى وسليمان وأبناؤه، وانفتح الباب واسعاً أمام شُراحه ومفسريه، وربما تطوع بعضهم فوضع على رأسه إكليل الثورية !.

فهل هذا «من مسرح الإسقاط السياسى الرائع» الذى يعنيه حمودة ؟

واستعاد رشاد رشدى «أمجاد» العقد السابق حين كان يعرض له عملان فى عام واحد، فقبل أن ينتهى ١٩٧٤ كانت تعرض له مسرحية أخرى هى «محاكمة عم أحمد الفلاح» فى الذكرى الأولى لحرب أكتوبر، وهو عمل يسقط فى عديد من المزالق الفكرية والفنية، مردها جميعاً افتعال ثورية زائفة، ومحاولة فجة لتملق الفلاح أو الإنسان المصرى (هو الذى كان يتعالى على النماذج التى تمثل جماهير الناس، وينفر من غلظتها وفظاظتها، وهل ينسى أحد ثنائى «شحط» و«فحل» فى «بلدى يا بلدى»؟)، ثم هو يكشف عن معرفة ساذجة وضحلة بالعدو، لا تتجاوز بعض الثرثرات الشائعة عنهم (فهم يقطعون أصابع الأطفال كى لا يحاربوهم، ويستأصلون غدد الفتيات كى لا ينجبن أطفالاً)، هذا إضافة للمزلق السهل والخطر الذى يتمثل فى انهيار كبار ضباطهم واعترافهم بأنهم عاشوا حياتهم كلها على الأكاذيب !.

فى الجانب المقابل يكتفى رشاد رشدى فى تملقه للإنسان المصرى أو العربى بأن يصرف النظر عن واقعه تماماً، ويروح يتغنى بأنه قهر الصحراء وأقام فجر الحضارة، وهو يتغزل فيه على نحو أبله ومضحك: «عم أحمد لحمه دهب، عضمه فضة، شعره من نور السما، جدوره فى الأرض الطيبة... الخ»، وهو

يميع القضية تماما، فيردد، أكثر من مرة: «الحكاية يا إخوان مش حكاية حرب وسلام، دى حكاية أهم وأعم، حكاية الإنسان مع الشيطان..» ، وهو يصور معارك المصريين فى سيناء تصويراً ساذجاً يحمل بداخله الهزء والاستخفاف (راجع مشهد لقاء عم أحمد بالطيار الاسرائيلى فى عمق سيناء). إن هذه المسرحية عمل هابط على مستوى الفكر، ركيك على مستوى الصياغة، يستهين بما قدمه الشعب المصرى كى يجعل ما حدث فى أكتوبر ممكن الحدوث، يميع القضايا الرئيسة ويحولها لقضايا فرعية، يخلط الأوراق وأطراف الصراع عن عمد، ولا يبقى، فى النهاية، سوى تلك الصياغات المجوجة فى مسرحه، هذا السجع السخيف المتكلف الذى يشى بفقره الروحى والفنى.

فهل هذا من «مسرح الإسقاط السياسى الرائع» الذى يعنيه حمودة؟

فى ١٩٧٥ أصبح رشدى أول مدير لأكاديمية الفنون، وفى العام التالى كتب مسرحية «شهر زاد» (أسس فرقة خاصة لتقديمها، كان شريكه فيها مخرجها وعميد معهد المسرح: جلال الشرقاوى، وكان الأمر المدهش أن مدير الأكاديمية وعميد المعهد لم يجدا أى حرج فى إنشاء فرقة من فرق المسرح التجارى!) .

تقول مسرحيته - باختصار - إن شهر زاد (مصر) ظلت فى أسر الطاغية شهريار (عبد الناصر) حتى جاء حبيبها الشاطر حسن (السادات) فحررها من أسره بعد عشرين عاما. ليس هذا فقط، بل إنه يضع فى مسرحيته المضطربة والمفككة تلك الشعارات المباشرة التى كان يرددها إعلام السادات. هو: رشاد رشدى الذى صدع رؤوس الناس فى الستينيات بضرورة أن يكون العمل الفنى «هو ما هو» ، وأن يقرأ ويفسر وينقد من داخله!. فى «شهر زاد» تجد مثل هذا القول عن «مراكز القوى» - التعبير الذى صكه إعلام السادات حين قام بانقلابه على رجال عبد الناصر للاستئثار بالسلطة : «ماكانش فى ايده سلاح.. ولا له شلة.. لكنه كان دائماً يقف جنب ابن البلد اللى زيه.. علشان كده الشاطر حسن ما عجبش المسؤولين فى المراكز التى يسموها مراكز القوة..»، ونجد أيضا: «مراكز قوى بيسموها.. مش عارف ليه مع إنها فى الحقيقة شقوق وحفر تتربى فيها الفئران السمان..»، أما شهريار (عبد الناصر) فقد خصَّه رشدى بالنصيب الأوفى: «دا راس الفساد خرب الديار.. كل يوم يطلع شعار، الهزيمة يعملها انتصار والليل يخليه نهار.. ماسابلكوش شىء تعيشوا عليه، لكن بتشيلوه على الأكتاف.. وسط الهتاف.. الخ».

فى العـام الذى يليـه تقـدم رشـدى خطوة أخـرى: بأمـوال أكاديمية الفنون هذه المرة، تم انتاج عرض خليط جمع الرقص والغناء والتمـثيل والكورال وفرق معاهد الأكاديميـة كلها باسم «عيون بهية» (عن نص منشور فى مجموعة «الكداب ومسرحيات أخـرى» ، هيـئة الكتـاب، ١٩٨٦)، وهو نص ركـيك يحـوى ذات التكوين: بهية هى مصر، والأمير الذى سجنها وعذبها هو عبد الناصر، هاهى تقول عن الأمير ورجاله: «فى التيه الذى ساروا فيه أضاعونى.. بالبغضاء أطعمونى.. بالوحدة فرقونى.. بالعدل ظلمونى.. انتهكونى وداسونى..» ، أما حـبيبها، عيونـها، فـهو السادات، ويكون أول مـا يطلبه هذا الحبيب من كورس الشعب أن يتـخلص من «الغـريب» الذى قـال إنه صـديق الأحـرار وهو «يشل خطوكم ويعمى بصركم..».. نعم. كان التوجه نحو أمريكا يمضى قدماً، والعجلة تدور بسرعة فائقة فى اتجاه معاكس. ثم اتخذ الحبيب قرار العبور، وها هى بهية تبكى فرحاً : «ابكى يا عينى فرحـا بالانتصـار.. بعودة الأمـان.. بزوال الهـوان.. بيقظة النيام.. بحب السلام..».

فهل هـذا من «مسرح الإسقاط السياسى الرائع» الذى يعنيه حمودة؟

على أى حال ، كُوفئ صاحب الورشة مكافأة ثمينة لبلائه الحسن: أنشئ له منصب يتولاه بعد أن ترك أكاديمية الفنون، لم يتوله أحد قبله، ولم يخلفه فيه أحد: مستشار رئيس الجمهورية لشؤون الأدب والفن!.

ثم يأتى هذا الرجل ليقول لنا إنه كان مظلوماً !.

***

قبل خمسة عشر عاماً كتبت دراسة طويلة عن رشاد رشدى، ولم أجد مكاناً لنشرها فى القاهرة، فنشرتها فى شهرية «الناقد» التى كانت تصدر من لندن (عدد تشرين ٢، نوفمبر ١٩٨٨)، كان عنوانها «تجليات رشاد رشدى أو عودة الوجه القبيح»، قلت فى نهايتها : «رشاد رشدى صفحة كريهة من صفحات الثقافة المصرية.. (..) ونحن نفتح هذه الصفحة الكريهة لا من أجل الماضى ولكن أجل الحاضر والمستقبل. ولعلك قد رأيت مما سبق أن رشاد رشدى لم يمت، بل لعله قد تزايد أو تكاثر، فهؤلاء، تلامذته وحواريوه، يشغلون مواقع مؤثرة فى الواقع الثقافى المصرى (فى الجامعة، فى هيئة النشر بكتبها ومجلاتها ودورياتها، فى أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، فى بعض وجوه العمل الإعلامى والكتابة النقدية).

إنما لهذا قلت وأقول إن معارك الماضى لم تنته مادامت تحيا

فى الحاضر، ولهذا يجب أن تخاض المرة بعد المرة. حتى لا تتم خسارتها إلى الأبد..»

وأخيرا : هل يسمح لى الدكتور عبد العزيز حمودة : أستاذ الأدب الانجليزى، ومستشار مصر الثقافى السابق فى واشنطن، وعميد كلية الآداب السابق، والنائب الحالى لرئيس جامعة خاصة، صاحب مسرحيات «الناس فى طيبة، ١٩٨١» و«الرهائن، ١٩٨٢» و«ليلة الكولونيل الأخيرة، ١٩٨٣»، و«الظاهر بيبرس، ١٩٨٤»، ودراسات: «المرايا المحدبة، ١٩٩٨»، ثم «المرايا المقعرة، ٢٠٠١»، وسواهما مما لا أعرف، الحائز على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب هذا العام، والكاتب فى «الأهرام»..

هل يسمح لى باقتراح صغير: الآن، وقد فرغ من «تحديب» مراياه، ثم «تقعيرها»، لماذا لا ينصرف إلى كتابة دراسة شاملة لمدرسة رشاد رشدى تلك، وأن يشرح لنا - نحن البسطاء الجهلاء - هذا «الأساس الفلسفى الواضح» الذى تقوم عليه؟

أليس هذا أجدى من دعوة الآخرين لإعادة اكتشافه؟

(٢٠٠٣)

المحتـــوى

